



**Minka Qvale**

**LIT 4390**

**Masteroppgave i**

**Allmenn litteraturvitenskap**

**Universitetet i Oslo**

**Vår 2009**

**Veileder: Arne Melberg**

**The World According to W. G. Sebald**  
**- eller verden sett gjennom W. G. Sebalds øyne**

Derfor kan det heller ikke være forfatterens oppgave å benekte smerten, slette dens spor, lukke øynene for den. Han må tvert imot ta den som sannhet, og for at vi skal se, må han gjøre den sann på ny. For vi vil alle bli seende. Og det er denne hemmelige smerten som først gjør oss følsomme for erfaringen og særlig for erfaringen av sannhet. Når vi kommer inn i denne klare, ømme tilstanden hvor smerten blir fruktbar sier vi ganske enkelt og helt riktig: Øynene åpnet seg for meg. Vi sier ikke dette fordi vi rent utvendig har lagt merke til en ting eller en hendelse, men fordi vi begriper det vi jo ikke kunne se. Og dette skulle kunsten bringe til veie: at øynene i denne betydningen, åpnes for oss. (Ingeborg Bachmann)<sup>1</sup>

## **Innhold**

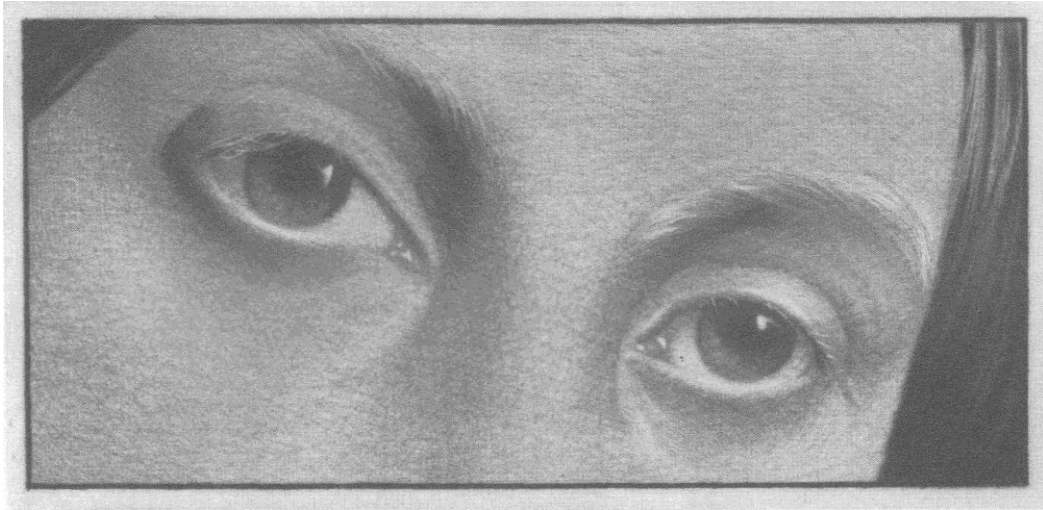
- 1. Om å forsøke å trenge gjennom det mørket som omgir oss (s.5)**
- 2. Minnets mørkerom (s.18)**
- 3. En Blikkenes historie (s.37)**
- 4. Om å se seg selv gjennom andre (s.71)**
- 5. Om å betrakte ting over de største avstander (s.93)**

**Noter (s.100)**

**Illustrasjoner (s.124)**

**Litteratur (s.125)**

**Takk (s.127)**



Beim Erwachen

die Lider noch  
halb geschlossen  
sagt sie sie habe  
von einem zerfetzen  
Teppich geträumt

(Ved oppvåkningen/ øyelokkene ennå/ halvt lukket/ sier hun hun har/ drømt om  
et/ sønderrevet teppe)

## Om å forsøke å trenge gjennom det mørket som omgir oss

### Innledning

The ideal of truth contained in the form of an entirely unpretentious report proves to be the irreducible foundation of all literary effort. It crystallizes resistance to the human faculty of suppressing any memories that might in some way be an obstacle to the continuance of life[...] memory and the passing on of the objective information it retains must be delegated to those who are ready to live with the risk of remembering. It is a risk because[...] those, in whom memory lives on bring down upon themselves the wrath of others who can continue to live only by forgetting. (Sebald 2006b: 86-87)<sup>2</sup>

W. G. Sebalds litterære univers er langsomt, lavmælt, detaljert og grundig; det er fascinerende, gripende, vakkert, grusomt, konfronterende, og til tider forvirrende og uforståelig. Hva vil han egentlig si oss med denne kjølige, distanserte, intelligente, men samtidig dypt personlige og inderlige litteraturen? For det er ingen tvil om at han har en agenda og at han presenterer et svært viktig og også politisk ladet budskap. Han viser oss menneskets storhet og grusomhet; og også sammenhengene mellom disse ytterpunktene. – Og han viser frem grusomhetens sanne ansikt: tomheten og avgrunnen den etterlater seg både i den fysiske virkeligheten, mentalt hos individene og i tidsånden eller den historiske bevisstheten.

Sebald er en av de forfatterne som har et prosjekt og en agenda han stadig utforsker nye litterære veier for å nå, innenfor sitt særpregede litterære uttrykk. Derfor er det interessant å se på hans forfatterskap som et tekstunivers, hvor han stadig kretser rundt den samme tematikken og utvikler denne. Hans tekster er sjangeroverskridende, selvrefleksive og befinner seg i grenseland mellom flere diskurser, kontekster og teoretiske problemfelt. Innenfor begrensninger jeg vil gjøre rede for i det følgende, er oppbygningen av og utviklingen i min tekst basert på disse tankene.

Før W. G. Sebald døde i en bilulykke i desember 2001, arbeidet han med to ulike utgivelser. Den ene (- den eneste engelskspråklige fra hans hånd), *For Years Now*, hvor han samarbeidet med kunstneren Tess Jaray, kom ut i 2001 rett før han døde. Den andre, *Unerzählt*, ble utgitt posthumt i 2003. *Unerzählt* ble laget i samarbeid med kunstneren Jan Peter Tripp, som også var en av hans nærmeste venner gjennom mange år. Begge utgivelsene består av en kombinasjon av billedkunst og svært komprimerte dikt og skiller seg fra Sebalds

øvrige verker i stil og utforming. Michael Hamburger, Sebalds venn og en av hans engelske oversettere, påpeker i sitt forord til den engelske utgaven av *Unerzählt* (*Unrecounted*) at det som skiller dem mest fra hans tidligere tekster er bruddet med den narrative tråden man finner i alle de foregående arbeidene. Sebald selv sammenlignet dem, i et brev til Tess Jaray, med frimerker; og Tess Jaray skrev i et brev til Michael Hamburger at Sebald hadde med seg et bind med japanske haikudikt da han ga henne de første diktene til deres felles utgivelse (jfr. Hamburger 2005: 7-8). Disse opplysningene kan sees på som ledetråder til hvordan diktene bør leses og oppleves. Diktene med tilhørende grafikktrykk, som jeg innleder kapitlene i denne studien med, er alle hentet fra *Unerzählt*.<sup>3</sup>

I mitt deskriptive og analytiske arbeid konsentrerer jeg meg først og fremst om én dimensjon i Sebalds prosa. Hans samarbeid med Jan Peter Tripp kaster imidlertid lys over viktige aspekter ved hans forfatterskap og åpner opp for en annerledes tilnærming og respons til hans litterære prosjekt. Til hvert av Sebalds dikt møter man et blikk fra Tripps etsninger. Diktene og trykkene kan leses og oppleves som tilsynelatende umiddelbare situasjoner og utsagn. Etter gjentatte lesninger har de blitt stående, for meg, som emblematiske i forhold til Sebalds tematiske hovedanliggender og litterære metode. Dette er hovedgrunnen til at jeg har valgt å innlede kapitlene mine med et utvalg av disse diktene med tilhørende etsning. Hvert kapittel er ledd i en helhetlig argumentasjon, men er samtidig ment å fungere som en mer selvstendig kommentar til diktene. Dette er del av en prosess, som går ut på å trenge inn i Sebalds univers ved hjelp av det jeg ser på som hans egen arbeidsmetode. Min tilnærming til hans litterære uttrykk og mitt forsøk på å avdekke målet for hans undersøkelser og essensen i hans verdensanskuelse blir dermed både en deskriptiv analyse og teoretisk utlegning – og en praktisk anvendelse av den metoden jeg mener han selv benytter seg av, som et etisk grunnprinsipp i alt han foretar seg litterært.



Om dyrene som holdt til i nokturnamaet, husker jeg ellers bare at noen av dem hadde påfallende store øyne og dette ufravendt forskende blikket som man finner hos visse malere og filosofer som ved hjelp av den rene anskuelse og den rene tenkning *forsøker å trenge gjennom mørket som omgir oss*. For øvrig snurret den gang spørsmålet rundt i hodet mitt, tror jeg, hvorvidt man skruer på det elektriske lyset for nokturnamaets beboere når den virkelige natten faller på og den zoologiske haven stenges for publikum, slik at de kan falle i søvn noenlunde beroliget når dagen står opp over det omvendte miniatyruniverset deres. (Sebald 2003b: 8-9, mine uthevninger)<sup>4</sup>

*Å forsøke å trenge gjennom det mørket som omgir oss*, å forsøke å gripe, erkjenne og formidle noe sannferdig om den virkeligheten menneskene eksisterer i og på hvilke måter vi erkjenner og opplever den, står for meg som Sebalds gjennomgående drivkraft og metapoetiske mål i alt han har etterlatt seg av arbeider.

I sitt etterord til *Unerzählt*, identifiserer Andrea Köhler de menneskelige blikkene fra åpningen i *Austerlitz* som Ludwig Wittgenstein og Jan Peter Tripp (jfr. Köhler 2005: 96). Denne opplysningen, sett i sammenheng med sitatet og bildene ovenfor, anser jeg som svært relevant for min argumentasjon i denne studien. Ikke minst fordi mitt utgangspunkt i stor grad er basert på samarbeidet mellom Sebald og Tripp. Svært relevant for mine diskusjoner er også det at han sammenstiller eksempler på menneskenes ytterste forsøk på å forstå og formidle vår eksistens og tilværelse med dyrenes umiddelbare, altomfattende og intuitive sansning og tilstedeværelse i øyeblikket. Jeg ser dette som en måte å understreke de ulike stadiene i en fortolknings- og formidlingsprosess, fra det øyeblikket noe sanses og oppleves, via en identifikasjons- og refleksjonsfase, til et uttrykk formes og erfaringen videreformidles. Gjennom sine beskrivelser av nokturnamaet disse dyrene lever i, understreker han samtidig vanskeligheten og absurditeten i våre forsøk på å finne sammenheng og pålitelig fotfeste i det vi oppfatter som *virkelighet* og *sannhet*; begreper det kreves mot til å ta i sin munn og forsøke, som Sebald gjør, å formidle videre gjennom et uttrykk som kan virke meningsfullt også for andre. Tripp og Wittgenstein representerer to ytterpunkter i så måte – og to vidt forskjellige metoder til å trenge gjennom og dissekere virkeligheten på, den ene visuelt, den andre språklig.

I åpningen av essayet ”Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps” (”As Day and Night, Chalk and Cheese: On the Pictures of Jan Peter Tripp”) beskriver Sebald utviklingen i Tripps bilder og det han mener betegner et brudd i utviklingen av Tripps uttrykk tematisk ”[...]replaced by a much more deeply searching objectivity, which by pure representation seeks to sound the phenomena of life, laying bare their formation and evolution.” (Sebald 2005e:78)<sup>5</sup> Wittgensteins filosofiske utgangspunkt i *Tractatus Logico-*



*Philosophicus* er formulert slik: å"[...]trekke en grense for tenkningen, eller riktigere uttrykt, ikke tenkningen, men uttrykket for tankene. For dersom vi skulle kunne vise tenkningen en grense, måtte vi kunne tenke begge sider av denne grensen (vi måtte altså kunne tenke det som ikke lar seg tenke)." (Wittgenstein 1999:9) Hovedtemaet for Wittgensteins tenkning er meddelelsen og språket, og mulighetene for menneskelig kommunikasjon. Dette gjelder særlig i *Tractatus Logico-Philosophicus*. Et av grunntemaene som tas opp her, er bildets natur som utgangspunkt for en undersøkelse av språket og kommunikasjonen (jfr. Eriksen 1994: 515-516).

Sammenhengen mellom språk og bilde er åpenbar allerede gjennom skriftformens historiske kilder[...] Billedskriften og språket blir på denne måten parallelle, men gjensidig uavhengige beskrivelser av virkeligheten. Ordet er som et bilde av en enkelt ting, og setningen gjenspeiler en faktisk eksisterende struktur i et saksforhold[...] Slik navnet avbilder tingen, avbilder setningen et saksforhold. Bildet eller setningen har den logiske strukturen felles med det som avbildes[...]. (Eriksen 1994: 516-517)

Dette er grunnlaget for Wittgensteins uttalelse om at "*Grensene for mitt språk betyr grensene for min verden.*" (Wittgenstein 1999:82) – Og i *Schwindel. Gefühle (Vertigo)*, skisserer Sebald et lignende problem, som i forlengelse av dette kan betrakte som utgangspunkt for utviklingen av hans litterære uttrykk og form.

Hadde man kunnet tegne opp de veiene jeg gikk den gang, ville det ha skapt inntrykk av at her hadde noen forsøkt å gå i stadig nye tverrlinjer og vinkler, for hele tiden å nå til grensen for sin fornuft, forestillings- og viljekraft, og så bli tvunget til å vende om på nytt. Således gikk jeg på kryss og tvers i byen, ofte i timer, innenfor de mest entydige grenser, uten at det noensinne stod klart for meg hva det egentlig ubegripelige var med handlemåten min den gang; den evige vandringen eller den manglende evnen til å overskride de usynlige og – må jeg fremdeles anta – fullstendig vilkårlige grenselinjene. (Sebald 2005c: 31-32)<sup>6</sup>

Sebald går altså her et skritt videre ved å formulere sin egen utilstrekkelighet i forhold til de grensene som former hans erkjennelsesgrunnlag og uttrykksevne. Samtidig uttrykker han et ønske om å finne en måte å overskride disse grensene på, som gir en mulighet til å se ting fra den andre siden. Hans stadig pågående og påtrengende søken kan sees på som forsøk på å knekke de kodene som begrenser vår forståelse og erkjennelse av oss selv og verden rundt oss. Innenfor Sebalds litterære univers pågår det en kontinuerlig diskusjon rundt disse tingene, fundert i erkjennelsen av at "literature today, left solely to its own devices, is no longer able to discover the truth" (Sebald 2006b: 114).<sup>7</sup> Hans sjangeroverskridelse og intertekstuelle referansenett, hans gjengivelse av og dialog med kunstverk, hans bruk av fotografier, hans

grenseløshet og *plotlessness* – aspekter ved hans litterære uttrykk som har vært kommentert, diskutert og kritisert – blir dermed en nødvendig konsekvens av det jeg ser på som hans overordnede litterære prosjekt. Dette prosjektet formes av et komplekst erindringsarbeid, som også har dypt personlige og etiske aspekter. Hans metode for å gjennomføre dette blir hans måte å møte, først og fremst sine egne krav til, en forsøksvis sannferdig formidling av virkeligheten.

I *Austerlitz* beskriver fortelleren: ”Når jeg unnlot å gjøre det, kan det ha kommet av at en vond tid brøt inn over meg rett etter at jeg var vendt tilbake, som gjorde at min *mottakelighet for andres liv* ble svekket, og som jeg bare gradvis kom meg ut av ved å gjenoppta skrivearbeidet mitt, som lenge var blitt forsømt.” (Sebald 2004b: 33, mine uthevninger)<sup>8</sup> I dette sitatet ligger kjernen til to avgjørende poenger som underbygger min forståelse av Sebalds prosjekt. Det første, *mottakeligheten for andres liv*, som jeg mener er den metodiske grunnsteinen i Sebalds litteratur på alle nivåer. Det andre gjelder selve skrivehandlingen, Sebalds uttrykksmåte og hva han forsøksvis gjør i og med sitt litterære uttrykk. Selv utdyper han dette slik: ”There are many forms of writing; only in literature, however, can there be an attempt at *restitution* over and above the mere recital of facts and over and above scholarship.” (Sebald 2006b:215)<sup>9</sup> Litteraturen har altså en iboende mulighet til gjenopprettelse. Dette aspektet ved hans prosjekt er sentralt på alle nivåer; personlig og selvbiografisk, historisk og politisk, etisk, estetisk og metapoetisk. I dette ligger også kjernen til min egen fascinasjon for Sebalds litteratur. Den er gjennomsyret av en *nødvendighet*; det er noe som må sies, og dette noe kan bare uttrykkes akkurat slik det her blir gjort.

Med bakgrunn i disse tankene har jeg sammenfattet Sebalds litterære prosjekt og forsøk på gjenopprettelse slik: *Å forsøke å trenge gjennom det mørket som omgir oss ved å gjøre seg selv mottakelig for andre menneskers liv*. Dette er, slik jeg ser det, virksomt i alle deler av hans prosjekt – stilistisk, tematisk og metodisk. Hans undersøkelser virker i hovedsak på to plan: Et personlig og selvbiografisk plan hvor han ved å føre en diskusjon om *blikket*, utleder en teori om selvet og erindringen – og et metaplan med sterke etiske og politiske undertoner, hvor dette blir hevet et nivå og begreper som *sannhet*, *virkelighet*, *tid*, *historie* og *menneskeverd* blir lagt under lupen, studert, diskutert, omdefinert og gjengitt litterært.

I tillegg til dette innledende kapittelet, deler jeg min studie i fire tematiske hoveddeler hvor disse tingene kommer til uttrykk på ulike måter. I kapittel to tar jeg hovedsakelig for meg grensen mellom kunsten og virkelighet i Sebalds prosa, og ser på de mekanismene og elementene som danner grunnlaget for Sebalds grenseoverskridende estetikk. Kapittel tre, ”En

Blikkenes Historie”, er en gjennomgang av Sebalds omgang med ulike bilder og på hvilke måter disse er del av en større diskusjon om blikket, om hva det vil si å *se* og om ulike måter å *se* på. I kapittel fire viser jeg blant annet hvordan argumentasjonen i de foregående kapitlene er avgjørende for Sebalds selvframstilling. I det avsluttende kapittelet kommenterer jeg metaplanet i Sebalds litterære prosjekt og viser hvordan og hvorfor hans menneske- og historiesyn kan sees på som en fortolkningspraksis og en stadig pågående prosess.

Som ansatspunkt for diskusjonene mine, vil jeg bruke den siste delen fra *Die Ausgewanderten (De utvandrede)*, ”Max Aurach. Im Abenddämmer kommen sie und suchen nach dem Leben” (”Max Aurach. I skumringen kommer de og leter etter livet”), men jeg vil der jeg finner det nødvendig for den overordnede problemstillingen, også trekke inn eksempler fra Sebalds øvrige forfatterskap. Hans tekster er en vev av referanser av ulik karakter, med det til felles at de åpner opp for nye veier til å forstå hans komplekse univers. Derfor forsøker jeg fortrinnsvis å hente sekundærlitteraturen min fra Sebalds egne referanser. Der jeg likevel benytter meg av andre kilder, som jeg ikke finner direkte eller indirekte referert til hos Sebald, er det for å få grundigere kjennskap til saksforhold jeg oppfatter som avgjørende for min forståelse av sentrale problemstillinger og min argumentasjon knyttet til dette. For lesbarhetens skyld, har jeg valgt å benytte meg av norske og engelske oversettelser i brødteksten. De siterte utdragene fra Sebalds tekster, er å finne i tysk originalversjon i noteapparatet.<sup>10 11</sup>

## **Unerzählt**

Selv nå når jeg anstrenger meg for å huske[...] løser ikke mørket seg opp, men blir derimot tettere når jeg tenker på hvor lite vi kan fastholde, på alt som hele tiden glemmes med hvert liv som er sluknet, hvordan verden så å si tømmer seg av seg selv, i det historiene til de talløse steder og gjenstander som selv ikke har noen evne til å huske, aldri blir hørt, opptegnet eller fortalt videre av noen. (Sebald 2004b: 24)<sup>12</sup>

Samarbeidet mellom W. G. Sebald og Jan Peter Tripp i *Unerzählt* er ingen tilfeldighet. Tvert i mot fremstår det som en langsom, vedvarende prosess gjennom en årrekke, både stilistisk og tematisk. Utvekslingen av dikt og etsninger i forkant av deres felles utgivelse pågikk også over flere år, og det endelige utvalget ble foretatt av Jan Peter Tripp etter Sebalds død. I *Campo Santo* beskriver Sebald et besøk hos maleren, og på hvilke måter Tripps arbeider har påvirket og inspirert ham:

It was May 1976 when I first got out of a train at Bonatz's station, for someone had told me that the painter Jan Peter Tripp, with whom I had been to school in Oberstdorf, was living in Reinsburgstrasse in Stuttgart. I remember that visit to him as a remarkable occasion, because with the admiration I immediately felt for Tripp's work it also occurred to me that I too would like to do something one day besides giving lectures and holding seminars. At the time Tripp gave me a present of one of his engravings[...] – and much of what I have written later derives from this engraving, even in my method of procedure: in adhering to an exact historical perspective, in patiently engraving and linking together apparently disparate things in the manner of a still life. I have kept asking myself since then what the invisible connections that determine our lives are, and how the threads run. ( Sebald 2006b: 210)<sup>13</sup>

I *Unerzählt* er denne inspirasjonen tydelig gjensidig, og utgivelsen bærer preg av den grundigheten som på mange måter kjennetegner W. G. Sebalds arbeider, både språklig og i den visuelle utformingen. Jan Peter Tripps etsninger er imponerende i sin detaljrikdom og nærhet til de avbildede personene. Jeg kommer ikke til å undersøke og kommentere sammenhengen mellom de avbildede personene og innholdet i Sebalds tilhørende dikt. En slik undersøkelse ville kreve et helt annet format enn hva denne studiens rammer tillater. Imidlertid er det andre aspekter ved dette samarbeidet som er svært relevante for de spørsmålene jeg stiller meg her; og på mange måter også avgjørende for min forståelse av dette materialet, i det de belyser og underbygger mine lesninger på flere essensielle punkter. Tittelen på boken, *Unerzählt*, speiles både i Tripps bilder og i Sebalds dikt og skriver seg inn i Sebalds øvrige litterære prosjekt. Hvert menneske, hvert blick bærer i seg sine fortellinger; sitt bidrag til historien om Mennesket og åpner opp en ny dør til verden og *virkeligheten*.

Diktene skriver seg formmessig inn i en tradisjon for frie haikudikt. Stilistisk tillegges den opprinnelige Haikudiktningens strenge form en indre betydningsrikdom ved at "Intrikate assosiasjonsforbindelser mellom bestemte nøkkelord i ulike deler av diktet bandt det hele sammen til en kontinuerlig bevissthetsstrøm." (Beyer 1972:568) Den ordknappe, men svært ladede formen reflekterer, slik jeg ser det, hans syn på hvordan menneskene konstruerer sine virkeligheter og hans teorier om erindring. Sebald siterer dikteren Ernst Herbecks poetikk: " 'Poetry,' he writes, 'is an oral way of shaping history in slow motion'." (Sebald 2006b: 131)<sup>14</sup> Jeg tenker på det som å *se verden i et sandkorn*. Hvert sandkorn inneholder potensielt hele historien om verden og menneskeheten. Herbecks *slow motion* kan i forlengelse av dette leses som tiden som brukes på fortolkningsprosessen – fra sanseintrykket til erkjennelsen. Hvert dikt fungerer som et slikt sandkorn og åpner, gjennom fortolkningen, opp en dør til Sebalds univers – denne måten å forholde seg til sine omgivelser, konstruere og forstå virkeligheten på, er noe av det jeg ønsker å videreformidle gjennom å forme min tekst som jeg gjør.

Jan Peter Tripps bilder understreker disse poengene og spisser dem ytterligere. Sebald beskriver Tripps prestasjoner slik:

In fact Tripp manages not only to interpolate the third dimension into his surfaces, so that, looking, one sometimes thinks one can cross the pictorial threshold, but the material represented[...] are so truly present, in the picture, that instinctly one puts out one's hand to touch it[...] And yet one would be wrong to see him primarily as a virtuoso of *trompe-l'oeil* painting. Tripp only uses *trompe-l'oeil* as one technique among many, and always[...] with the most precise reference imaginable to a thematic implication. [...] Accordingly, Jan Peter Tripp's pictures, too, always have an analytical, not synthesizing, tendency. The photographic material that is their starting point is carefully modified. The mechanical sharpness/ vagueness relationship is suspended, additions are made, and reductions. Something is shifted to another place, emphasized, foreshortened or minimally dislocated. Shades of colour are changed, and at times those happy errors occur from which unexpectedly the system of a representation opposed to reality can result. Without such adjustments, divergences and differences there would be no line of feeling or thought in the most accomplished of depictions. (Sebald 2005e: 81-85)<sup>15</sup>

Det Sebald beskriver som en analytisk tendens i Tripps bilder: en rekke nesten umerkelige forskyvninger i bildet i forhold til det fotografiske utgangspunktet, underbygger den foregående argumentasjonen om *virkeligheten* som en konstruert størrelse basert på subjektiv erfaring og fortolkning. Ethvert uttrykk visuelt, språklig, fysisk eller auditivt – og også naturen, som i så stor grad er manipulert av menneskenes sivilisasjoner gjennom tidene, vil i følge en slik tankegang bære i seg erkjennelsen om dette. Dette åpner opp for en type kommunikasjon med omgivelsene hvor erindringen fungerer som bevissthetsstrukturer som forbinder den subjektive erfaringen med erkjennelsen og en historisk bevissthet. Dette står sentralt i de overlappende elementene hos Sebald og Tripp, og understrekes igjen og igjen i hvert blick som møter leseren gjennom boken. En dialog mellom omgivelsene og fortolker blir muliggjort på tvers av tid i kraft av at vi er mennesker og dermed deler noen universelle erfarings- og erkjennelsesmodi. Andrea Köhler beskriver samarbeidet mellom Tripp og Sebald slik:

The painter shows how people see, the poet how the perception shapes the world around them. So this dialogue between texts and etchings also becomes an exchange of looks between poets and painters, between the living and the dead. It follows the rhythm of a blink, the dramaturgy of light and shade, dream and waking, seeing and being seen, where it is not the contrast but the transition that matters, the path that each night we take over the threshold, till morning opens our eyelids. (Köhler 2005:102)

Den menneskelige bevissthet finner seg på grensen til og i opposisjon til tilstander som hallusinasjon, galskap, drøm og død. Bevegelsen mellom disse tilstandene styres av våre sanseinntrykk, vår evne til å se, lytte, erkjenne og videreformidle. Å krysse grenser blir dermed en viktig del av erindringsprosessen på flere plan: fysisk, mentalt, visuelt og litterært.

## Drømmeteksturer

All the things one has forgotten scream for help in dreams. (Canetti (u.å): 213)

Bevissthetens grensetilstander er et stadig tilbakevendende motiv hos Sebald. Drømmen synes å fungere oppsamlende i forhold til disse, i og med dens karakter og funksjon. Den er kontrastfylt – nesten selvmotsigende – både hemmelighetsfull og avslørende, lukket og kommuniserende. Sebalds tekster inneholder stedvis lange drømmesekvenser, som sett i lys av mine innledende sitater og poenger, kan betraktes som en form for surrealistiske stilleben. De fremstår som språklige og litterære utgangspunkt for det jeg i det foregående har beskrevet som grunnlaget for Sebalds teorier om virkelighet og erindring. Samtidig legger de åpent for leseren en rekke grunnleggende premisser knyttet til hans litterære grenseoverskridelser.

Sannsynligvis er det tildekkede minner som får det man ser i drømme, til å fremtre så eiendommelig overvirkelig. Men det er kanskje også noe annet, noe tåke- og sløraktig, og gjennom dette trer alt i drømmen på paradoksalt vis klarere frem. Et lite vann blir til en innsjø, et vindpust til en storm, en håndfull støv til en ørken, et lite svovelkorn i blodet til en vulkansk ild. Hva er dette for slags teater, hvor vi er dikter, skuespiller, maskinist scenemaler og publikum på én gang? Trengs det mer eller mindre forstand til å gjennomkrysse rekkene av drømmer, enn det man tar med seg til sengs? (Sebald 2002:79)<sup>16</sup>

Drømmesekvensene konkretiserer og manifesterer utfordringer knyttet til forbindelsene mellom sanseinntrykk, opplevelser, erindring og kronologi. Jeg vil gripe dette an ved å se nærmere på drømmens oppbygning, struktur og logikk. I overført betydning mener jeg dette kan føre til en grundigere forståelse av Sebalds estetikk og litterære strukturer.



Og en gang, avsluttet Aurach beretningen sin, drømte han – han visste ikke om det var dag eller natt – at han i 1887 åpnet den store kunstutstillingen i utstillingspalasset i Trafford Park, som var oppført ene og alene til dette formålet, sammen med dronning Victoria. Tusenvis av

mennesker var til stede og var vitne til hvordan han gikk hånd i hånd med den tykke og illeluktende dronningen gjennom de endeløse rekkene med over 16 000 gullinnrammede kunstverk. Så godt som uten unntak bestod disse kunstverkene av malerier fra farens beholdning, sa Aurach. Men innimellom, sa han, hang av og til også enkelte av mine egne bilder, som riktignok skilte seg bare lite eller ingenting ut fra salongverkene, til min store bestyrtelse. Til slutt fortsatte Aurach, kom vi gjennom en forbausende kunstferdig malt *trompe-l'œil-dør*, som dronningen bemerket overfor meg, og frem til et nedstøvet kabinett som ingen åpenbart hadde trådt inn i på mange år. Det stod i den størst tenkelige kontrast til det skinnende glasspalasset, og etter å ha nølt litt, gjenkjente jeg det som stuen til mine foreldre. Litt ut til siden på kanapeen satt en fremmed herre. Han holdt en modell av Salomos tempel på fanget, laget av furutre, pappmasjé og gullfarge. Frohmann, født i Drohobycz, sa han med et lett bukk, og forklarte deretter hvordan han på sju år *egenhendig hadde bygd det lille tempelet nøyaktig etter Bibelens angivelser*, og at han nå reiste fra getto til getto for å vise det frem. Ser dere, man kjenner igjen hver eneste tårntagg, hvert forheng, hver terskel, hvert hellige redskap. Og jeg, sa Aurach, bøyde meg over tempelet og visste for første gang i mitt liv hvordan et *virkelig kunstverk* ser ut. (Sebald 2005b:163-164, mine uthevninger)<sup>17 18</sup>

Sigmund Freud skiller mellom det han kaller *den latente drømmen* og *den manifeste drømmen*. Den latente drømmen er det materialet som utgjør det ubevisste, mens den manifeste drømmen er den konkrete drømmen man husker når man våkner. Den manifeste drømmen får sin endelige form fra *drømmearbeidet*, som hovedsakelig består av tre forvandlingsformer, *fortetning*, *forskyvning* og *symbolisering* (jfr. Skårderud 1999: XVII). I denne sammenhengen er det særlig begrepene *fortetning* og *forskyvning* som kan kaste lys over betydningen av Sebalds drømmesekvenser, da ”*Drømmeforskyvning og drømmefortetning* er de to faktorer hvis virksomhet vi hovedsakelig kan tilskrive utformingen av drømmen.” (Freud 1999: 228)

Freud skiller også mellom de såkalte *drømmetankene* og *drømmeinnholdet*. Drømmetankene ”[...]avslører seg for det meste som et kompleks av tanker og erindringer [...]og inneholder alle de egenskaper og kjente tankeforløp som vi kjenner fra våken tilstand” (Freud 1999:230). De ulike formene for *drømmearbeid* illustrerer dette forholdet. ”Det første en iakttagere blir klar over når han undersøker og sammenligner drømmeinnholdet med drømmetankene, er at det her blir ytet et enormt *fortetningsarbeide*. Drømmen er knapp, fattigslig, lakonisk sammenlignet med drømmetankenes rikholdige omfang.” (Freud 1999:206) Videre viser han hvordan *drømmeforskyvningen* fungerer:

Vi så at de elementer som trenger seg frem som vesentlige bestanddeler i drømmeinnholdet, ikke på noen måte spiller den samme rolle i drømmetankene. Som korrelat til dette kan man også uttale denne setningen omvendt. Det som åpenbart er det vesentlige innhold i drømmetankene, behøver slett ikke å være representert i

drømmeinnholdet. Drømmen er så å si *annerledes sentrert*. Dens innhold er ordnet omkring andre elementer som midtpunkt enn drømmetankene. (Freud 1999: 226)

Drømmene fungerer som en komprimert utgave av de forbindelsene og hendelsene den fremstiller og følger med andre ord sin egen logikk. For å forstå hvordan de er strukturert og ha muligheten til å se sammenhengene i dem, må man godta premissene for drømmeuttrykket. Carl G. Jung utdyper Freuds forklaring på hvordan de ulike elementene i drømmer forholder seg til hverandre og til den våkne bevisstheten.

The subliminal state retains ideas and images at a much lower level of tension than they possess in consciousness. In the subliminal condition they lose clarity of definition; the relations between them are less consequential and more vaguely analogous, less rational and therefore more “incomprehensible.” This can also be observed in all dreamlike conditions, whether due to fatigue, fever, or toxins. But if something happens to endow any of these images with greater tension, they become less subliminal and, as they come close to the threshold of consciousness, more sharply defined. It is from this fact that one may understand why dreams often express themselves as analogies, why one dream image slides into another, and why neither the logic nor the time scale of our waking life seem to apply[...] Thus, a dream cannot produce a definite thought. If it begins to do so, it ceases to be a dream because it crosses the threshold of consciousness. That is why dreams seem to skip the very points that are most important to the conscious mind, and seem rather to manifest the ‘fringe of consciousness’. (Jung (u.å): 52-53)

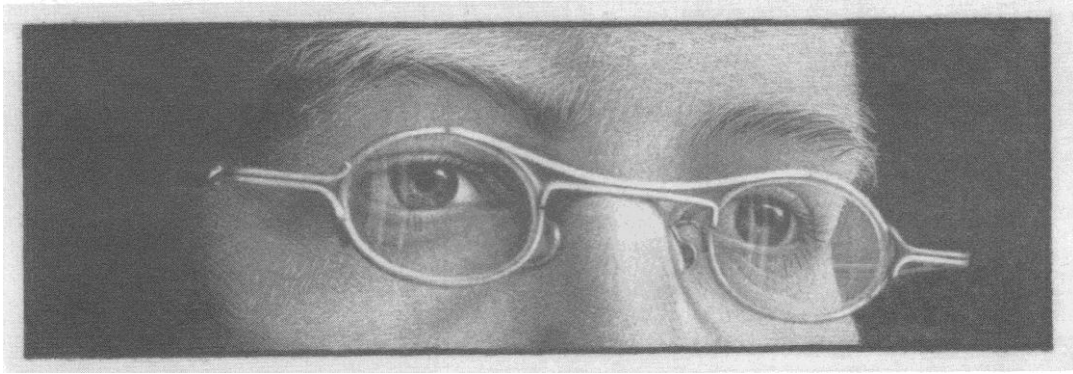
I sitt forord til *Drømmetydning* understreker Finn Skårderud at Freud ikke så på drømmene som et uttrykk for kaos, men som gåter (jfr. Skårderud 1999:VIII). De tilsynelatende usammenhengende delene av drømmen, er forbundet til hverandre gjennom et tanke- og erindringsnett, som må rekonstrueres for at drømmens fulle betydning skal komme klart frem. Sett i lys av disse beskrivelsene, kan drømmens form sammenlignes med haikudiktenes form. Disse formmessige trekkene har en grunnleggende funksjon i det man kan se på som Sebalds estetikk og gir noen svært viktige ledetråder til hvordan hans litterære uttrykk kan forstås. Aurachs drøm underbygger disse poengene inngående. Drømmen starter som en u håndgripelig blanding av ulike tider, hendelser og menneskers tilstedeværelse – med andre ord som en gåte, eller et haikudikt. Bruddet i drømmen oppstår, slik jeg leser den, i det Aurach går gjennom *trompe-l’œil*- døren. Døren er så virkelighetsnær i sin utførelse og illusjonen så overbevisende at den deler drømmen i to. Døren kan sies å representere et grensesnitt mellom fragmenter og struktur, og – i forlengelse av dette, mellom drømmelogikk og kronologi. Aurach forlater kaoset og trår inn i et rom som ved nærmere øyesyn viser seg å



være foreldrenes stue. Rommet er nedstøvet og det er tydelig at ingen har vært der på mange år. Det som gjør hans besøk i rommet mulig, det som bryter drømmens fragmenterte form og strukturerer dette elementet, er Aurachs gjenopptatte forbindelse med sin egen erindring. Erindringen fungerer som en type sorteringsarbeid, fortolkningsprosess og strukturerende kraft. Sett i forhold til haikudiktenes relasjon til Sebalds øvrige prosatekster, kan man si at erindringen gjenoppretter forbindelsen med det narrative.

Hr. Frohmanns modell av Salomos tempel viser, i forlengelse av denne tankegangen, hvordan kunsten i Sebalds univers, relaterer seg til virkeligheten. Frohmann har bygget en miniatyr av tempelet, nøyaktig slik Bibelen beskriver det. – Og i dette tempelet gjenkjenner Aurach et *virkelig* kunstverk. Frohmanns nøyaktighet kan sees på som en gjentakelse av Sebalds beskrivelse av sitt eget uttrykk: “[...]in adhering to an exact historical perspective[...].” (Sebald 2006b:210)<sup>19</sup> Samtidig er det en miniatyr, en fremstilling og en fortolkning. På samme vis er det med menneskenes opplevelser, inntrykk og historier generelt. En videreformidling av disse vil alltid kreve filtrering og fortolkning. Uten disse prosessene ville kommunikasjon i alle former være umulig.

Jeg ser på Sebalds litterære utgangspunkt og idealer, slik jeg har sammenfattet dem i dette innledende kapittelet, som et uttrykk for et bevisst forhold til et grenselandskap som vanskelig lar seg definere entydig. Hans overskridende elementer kan sees på som et forsøk på å legge grunnlaget for en estetikk som muliggjør en meningsutveksling til og fra begge sider av disse grensene. Aurachs drøm bærer i seg behovet for en slik estetikk. I denne drømmen er det fraværet av sammenheng som utgjør og påpeker det jeg ser på som Sebalds tilbakevendende estetiske hovedprinsipp og hans litterære prosas hovedsymbol: *nervaturet* – et fenomen som jeg vil utdype nærmere i kapittel to. Det eksisterer forbindelser mellom de tilsynelatende spredte elementene i denne drømmen, men det gjenstår å finne og rekonstruere disse. Uten en slik rekonstruering forblir drømmen spredt og fragmentert – et *sønderrevet teppe*.



Aus dem Vorderschiff

des Gehirns gelangen  
die gleichsam im Fluge  
geschossenen Bilder  
in die cellula memorialis  
die Kühlkammer  
das Gedächtnis

(Fra hjernens/ framskip når/ lik som i flukt/ skutte bilder/ inn til cellula  
memorialis/ kjølekammeret/hukommelsen)

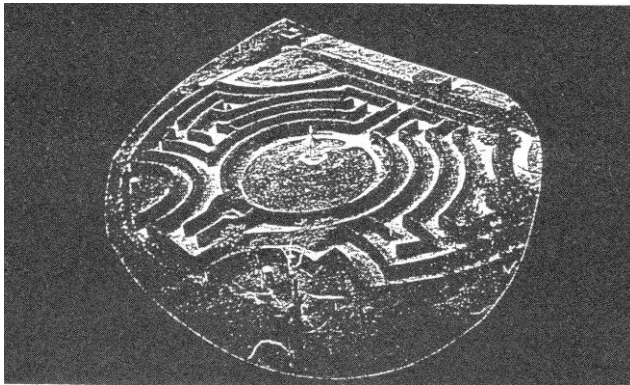
## Minnets mørkerom

### Schwindel. Gefühle.

My medium is prose, not the novel. (Sebald i Melberg 2007:169)

Sebalds drømmesekvenser indikerer, som jeg har vist, en stilistisk og tematisk sammenheng mellom drømmens logikk, erindringens sorteringsarbeid og litteraturens narrative strukturer som formidlingsmåte. Det eksisterer, på grensen til bevissthets, en forbindelseslinje og en overgang mellom underbevissthet, drømmebilder og drømmelogikk og det jeg ser på som *erindringstilstanden*. Denne tilstanden, som på mange måter likner drømmen, markerer i tillegg, slik jeg ser det, en mulighet for hamskifte og en overgang til meningsbærende uttrykk, kronologi og videreformidling. Den problematiseres i Sebalds tekster, ved at særlig to elementer vektlegges – avstanden og svimmelhetsfølelsen. Jeg ønsker å understreke dette poenget ved å sitere ytterligere en drømmesekvens:

Flere ganger la jeg også bak meg lengre strekninger av terrenget, som kanskje bare kunne overskues i sin helhet fra den belgiske villaens glasskuppel, og på grunn av alt dette havnet jeg til slutt i en tilstand av voksende panikk. Den lavthengende, blyaktige himmelen, hedens sykelige fiolett som fikk øynene til å svømme, lydløsheten som suste i ørene liksom havet i en musling, fluene som svermet rundt meg hele tiden; alt



forekom meg foruroligende og fullt av gru. Jeg kan ikke si hvor lenge jeg virret omkring i denne forfatningen, og hvordan jeg til slutt fant en utvei. At jeg plutselig bare stod under et stort eiketre ute på landeveien, det husker jeg ennå, og at horisonten omkring dreide rundt, som om jeg akkurat var hoppet av en karusell. I en drøm flere måneder etter denne

opplevelsen, som til dags dato star for meg som ubegripelig, var jeg igjen på Dunwicks hede, gikk jeg igjen bortover veiene som slynget seg i det uendelige, og fant jeg igjen ikke ut av den labyrintiske haven som var anlagt ene og alene for meg, trodde jeg. Dødstrett og ferdig til å legge meg ned hvor som helst kom jeg, da skumringen falt på, til et litt høyereliggende sted hvor det var reist en liten kinesisk paviljong, akkurat som i midten av barlindlabyrinten på Somerleyton. Og da jeg så ned fra denne utkikksposten, så jeg også selve labyrinten; den lyse sandbakken, de tydelig sirkelformede linjene i de mannshøye, allerede nesten nattesvarte hekkene, et enkelt mønster sammenlignet med den irrveien jeg hadde tilbakelagt, og som jeg i drømme visste med absolutt sikkerhet forestilte et nøyaktig tverrsnitt av hjernen min. På den

andre siden av labyrinten trakk skyggene over hedens røyk, og så kom stjernene frem fra luftrommets dyp, den ene etter den andre[...] Det var som om jeg befant meg på toppen av jorden, der hvor vinterhimmelen alltid står stille og bare funkler[...] Fra den lille hvilebenken i paviljongen kunne jeg se overalt, langt utover heden og inn i natten[...] Den belgiske villaen svaie allerede over avgrunnen mens en korpulent mann i kapteinsuniform med brå bevegelser håndterte en lyskasterinnretning i utkikkstårnets glasskuppel[...] Selv om jeg satt i den kinesiske paviljongen i hededrømmen min, ubevegelig av forbauselse, sto jeg samtidig også utenfor, bare en fot fra den ytterste kanten, og var meg bevisst hvor ille det er å se så langt ned. (Sebald 2002:157-159)<sup>20</sup>

Denne drømmen fra *Die Ringe des Saturn (Saturns ringer)*, fremstilles i teksten som fortellerens egen. Den skiller seg fra Aurachs drøm i første kapittel på avgjørende punkter, og utdyper flere aspekter vedrørende premissene for Sebalds prosa. Den er en gjentakelse av en bestemt hendelse: fortelleren er på vandring og forviller seg inn i en labyrint han har vanskeligheter med å komme seg ut av. Drømmen er satt opp mot den opprinnelige hendelsen, som fortoner seg som et mareritt. Derimot er gjenopplevelsen av dette scenariet i drømmen svært oppklarende. I motsetning til den tidligere opplevelsen, klarer han i drømmen å komme frem til det høyeste punktet i landskapet. Derfra har han oversikt over labyrinten og oppdager at den ikke er så komplisert som først antatt. Det er tydelige fargekontraster mellom sandbakken og hekkene, som utgjør labyrintens mønster, slik at veiene i den trer klart frem. Han har med andre ord knekket en nødvendig kode for å orientere seg i et ellers uoversiktlig landskap. Glasskuppelen beskrives som et fyrtårn; et orienteringspunkt som gjør det mulig å få et overblikk og en oversikt, også utover labyrintens grenser. Aurachs drøm på den annen side er til tider forvirrende, kompleks og fragmentert. Han befinner seg fortsatt inne i labyrinten, ute av stand til å tilegne seg et overblikk og sette de spredte inntrykkene inn i en sammenheng. Labyrintens mønster er identisk med et tverrsnitt av fortellerens hjerne og markerer, slik jeg leser drømmen, overgangene mellom det jeg har kalt bevissthetens grensetilstander, erfaringen og kunsten – i dette tilfellet den litterære prosaen. Dermed bringes diskusjonen vedrørende Sebalds prosa igjen mot perspektivet og grenseoverskridelsen som avgjørende faktorer for fremstillingen.

Tittelen på hans første prosaverk, *Schwindel. Gefühle.*, spiller på grenseoppgangene mellom drøm og våkenhet, våken tilstand og erindring og mellom erfaringen og kunsten. Tittelen er en oppdeling av det sammensatte ordet *Schwindelgefühle*, som betyr svimmelhetsanfall. Satt slik ved siden av hverandre, men samtidig atskilt, gir imidlertid tittelen muligheten for flertydige tolkninger. *Schwindel* kan bety både svimmelhet og svindel, mens *Gefühle* er flertallsform av *das Gefühl*, altså følelser. I denne dobbeltheten ligger også

opphavet til flere av mine argumenter vedrørende Sebalds prosa og diskusjonene knyttet til premissene for den. Sebalds prosa er preget av en bevissthet knyttet til sammenhengen mellom innhold og litterær form, som påvirker og former uttrykket. Jeg ser på den litterære fremstillingen av disse overgangene og *svimmelheten* som ledd i prosessen med å finne et uttrykk som står i forhold til det han ønsker å formidle med sin litteratur og de spørsmålene han ønsker svar på.

Fortelleren rammes av fysiske svimmelhetsanfall:

Etter slike anfall begynte det å velle frem i meg en uklar engstelse som ytret seg som en følelse av uvelhet og svimmelhet. Konturene av bilder som jeg forsøkte å fastholde, løste seg opp, og tankene mine falt fra hverandre før jeg riktig hadde fattet dem. Selv om jeg av og til, når jeg måtte lene meg mot en vegg eller rett og slett redde meg inn i en husgang, fryktet at hodet mitt var i ferd med å bli rammet av en lammelse eller sykdom, maktet jeg ikke å motvirke den på annen måte enn ved å gå omkring til det var sent på natt, og jeg var fullstendig utslitt. (Sebald 2005c:33)<sup>21</sup>

Svimmelhetsfølelsen og grenseoverskridelsen settes tematisk opp mot reiser over havet. Dette skaper assosiasjoner til fergereisen over elven Styx til dødsriket i gresk mytologi. Man kan altså se på både bevegelsen mellom virkeligheten og drømmen, og virkeligheten og erindringen, som en reise til og fra *den andre siden*. Disse grenseovergangene beskrives eksplisitt. Som her – grensen mellom drøm og våken tilstand:

Da jeg neste morgen våknet etter en dyp, drømmeløs søvn[...]var det som om jeg hadde krysset et bredt vann i løpet av de timene mitt nattlige fravær varte. Før jeg åpnet øynene, så jeg meg selv komme ned landgangen fra en stor ferge, og jeg hadde knapt rukket å få fast grunn under føttene før jeg fattet beslutningen om å reise med kveldstoget til Venezia[...]. (Sebald 2005c:34)<sup>22</sup>

Og mellom våken tilstand og erindringen:

Jeg satte meg inn i dette murhuset en stund. Utenfor de bitte små vinduene drev snøfillene forbi, og snart syntes jeg at jeg befant meg på reise i en båt og krysset en stor havstrekning. Den fuktige kalklukten forandret seg til havluft; jeg merket vinden blåse mot pannen og dekket gyngende under føttene mine, og fortapte meg i fantasien om at jeg seilte med et skip ut av det oversvømte fjellet. (Sebald 2005c:138)<sup>23</sup>

Sebalds egen tanke- og skriveprosess blir dermed en sentral del av hans litterære prosjekt – og i forlengelse av dette, det man kan betrakte som hans estetikk. Dette er nok en av hovedgrunnene til at grenseoppgangen mellom fakta og fiksjon, er det trekket ved Sebalds prosaverk som sannsynligvis har vært mest kommentert. Jeg ser på bevegelsen frem og tilbake over denne grensen som Sebalds måte å kommentere grensen mellom menneskelig

erfaring og overføringen av denne erfaringen til estetiske uttrykk og meningsbærende helheter. Heller enn å lete etter et definitivt skille mellom fakta og fiksjon, mener jeg at Sebald trekker diskusjonen i retning av å dreie seg om et spørsmål om *sannhet*. For å forstå utgangspunktet for denne diskusjonen og noen sentrale poenger i den, vil jeg sitere det Arne Melberg skisserer opp som prosaens *doxa*:

Fiction is of course an important member of the literary family of prose but still only one of many members in a family that also includes quite a lot of that which is vaguely called the literature of fact. Yes, the very effort to draw a stable line between fictional and factual prose, an effort that can be traced to Shklovsky, is an important contribution to the *doxa* of prose: the notion that prose is *either* fictional and therefore literary *or* factual and therefore not literary – a notion that seems vaguely connected to another and probably more basic notion: that poetry is opposed to prose[...] The most important components of this *doxa* seem to be the following: prose being regarded as the natural state of language; literary prose regarded as fictional prose; fictional prose regarded as something that connects what otherwise would stay unconnected in a meaningful *plot*. (Melberg 2007:156-157)

Det er stor enighet om at Sebalds litterære prosa beveger seg utover disse kriteriene. Derimot kan det være forskjellige måter å se på *hvordan* og *hvorfor* den gjør det. Hans uttrykk motsetter seg ethvert forsøk på klassifisering og blir som regel beskrevet som en blanding av selvbiografi, biografi, reiselitteratur, kunstkritikk, historie og fiksjon. Heller ikke kan han definere seg selv som skrivende. ”En gang spurte hun meg om jeg var journalist eller forfatter. Da jeg fortalte henne at verken det ene eller andre var helt treffende, ville hun vite hva jeg holdt på å feste til papiret akkurat nå, hvorpå jeg sa, som sant var, at jeg ikke visste det helt selv[...].” (Sebald 2005c:77)<sup>24</sup>

For å få en større forståelse av Sebalds arbeider, er Melbergs beskrivelse av prosaens funksjon til hjelp.

[...]the *discretion* of prose, its artifice when it comes to appearing as non-artificial. And I believe that this characteristic cooperates with the liturgical capacity pointed out by Meschonnic (and many others): the prosaic joining together of what would otherwise be separate and thereby creating continuity and coherence. That is: the capacity of prose to handle contingency[...]What I regard as the philosophy of prose[...] finding the hidden (or possible) relations in the fragmentary, broken and contingent reality of modernity. (Melberg 2007: 163-165)

Denne beskrivelsen står bedre i forhold til Sebalds egen beskrivelse av hvordan hans prosa fungerer. ”Jeg satt ved et bord nær den åpne terrassedøren, hadde bredt ut papirene og notatene rundt meg og trakk forbindelseslinjer mellom hendelser som lå langt fra hverandre,

men som forekom meg å tilhøre den samme orden.” (Sebald 2005c: 76)<sup>25</sup> Hans hensikt er altså ikke å konstruere et *plot* i tradisjonell forstand, men å binde sammen elementer slik at en del av virkeligheten rekonstrueres. Gjennom labyrintdrømmen, svimmelhetsanfallene knyttet til grenseoverskridelsen og beskrivelsene av prosaens funksjoner, illustrerer Sebald det mest sentrale elementet i sin estetikk: nervaturets betydning.

Jeg vil be deg bla tilbake til begynnelsen av første kapittel og lese om igjen det sitatet jeg innleder avsnittet kalt ”Innledning” med. Så vil jeg be deg sammenligne dette med sitatet under:

For it is hard to discover/ the winged vertebrates of prehistory/ embedded in tablets of slate./ *But if I see before me the nervature of past life/ in one image, I always think/ that this has something to do/ with truth.* Our brains, after all,/ are always at work on some quivers / of *self-organisation*, however faint,/ and it is from this that an order/ arises, in places beautiful/ and comforting, though more cruel, too,/ than the previous state of ignorance./ How far in any case, must one go back/ to find the beginning? [...]. (Sebald 2003c:83, mine uthevninger)<sup>26</sup>

Dette sitatet, hentet fra Sebalds prosadikt i *Nach der Natur* (*After Nature*) formidler mye av det samme som det innledende sitatet, men i et mye mer utpreget poetisk språk. De poetiske bildene viser nye måter å betrakte verden på – slik kan sammenhenger som ellers er skjult komme til syne. Mens det innledende sitatet i større grad beskriver de sannhetsidealene litteraturen, i følge Sebald bør tjene, formidler det overstående sitatet hvordan dette kan foregå ved å forme uttrykket slik at det kan oppleves som *sant*. Dette krever, slik jeg leser sitatet ovenfor, et spesielt overblikk og perspektiv. Et perspektiv det kanskje kun er mulig å tilegne seg fra et punkt i høyden, slik labyrintdrømmen viser. Fyrtårnet i denne drømmen kan sees på som det elementet som forskyver perspektivet slik at dette overblikket blir mulig. Samtidig fører dette til at grensen til det imaginære og fiktive krysses. Sebald beskriver en lignende bevegelse i sin betraktning av et nederlandsk landskapsmaleri: ”[...]inntrykket av å se noe i fugleperspektiv er så sterkt at disse havsanddynene må ha vært et skikkelig bakkelandskap, om ikke rett og slett et lite fjell. I virkeligheten stod van Ruisdael naturligvis ikke på sanddynene da han malte, men på et kunstig, imaginært punkt et stykke over verden. Bare slik kunne han se alt samtidig.” (Sebald 2002:82)<sup>27</sup> Kunstens muligheter til å forskyve perspektivet og vise frem verden fra imaginære punkter, kan i forlengelse av dette sees på som avgjørende for Sebalds estetikk og litterære forsøk på gjenopprettelse.

*Nervaturet* er en zoolgisk og botanisk term som beskriver nervetrådene i blader og virvelløse dyr. Labyrinten og den menneskelige hjernen er alternative bilder på samlende og

organiserende strukturer, som evner å skape en form av elementer som ellers ville forblitt atskilte. Labyrinten viser et mønster og strukturerer en vei i det tilsynelatende ufremkommelige. – Og hjernen konstruerer et menneskes *virkelighet*. Prosaen fungerer hos Sebald som de atskilte minnene, historiene og bildenes nervatur. Den avdekker ulike sammenhenger mellom mennesker, historiske hendelser og fortellinger, som ellers ville forblitt skjulte. *Nervaturet* er et tilbakevendende bilde og symbol hos Sebald, som strukturerer alle lag av hans litterære prosjekt. Ved å forholde seg til *nervaturet* på denne måten, kan man gjenkjenne og skille fra hverandre de ulike *forbindelsesordenene* som til enhver tid krysser hverandre i Sebalds prosaunivers.

Usikkerheten rundt hvorvidt hans prosa er fakta eller fiksjon, bunner i de idealene han begrunner sitt litterære uttrykk med. Fiksjon og sannhet er i denne sammenhengen ikke nødvendigvis en motsetning. I større grad handler det om hvilke grep som benyttes og hvilke mekanismer som settes i gang.

Til slutt slo jeg meg ned på en benk på et av de altanlignende fremspringene som var anbrakt langs sidene av galleriet, og hengav meg hele ettermiddagen til synet og lyden av vannskuespillet, mens jeg tenkte på de langvarige og, tror jeg, uutgrunnelige prosessene som skaper de merkeligste forsteinings- og krystalliseringsformer, *på en måte etterligninger og opphevinger av naturen*, mens saltløsningen graderes. (Sebald 2005b:210- 213, mine uthevninger)<sup>28</sup>

Sebalds *Schwindel. Gefühle*. sier noe om at hans litteratur er et uttrykk for det samme som forsteinings- og krystalliseringsformene i sitatet ovenfor: både en etterligning og en oppheving av virkeligheten. Hans litterære prosjekt: *å forsøke å trenge gjennom det mørket som omgir oss ved å gjøre seg selv mottakelig for et annet menneskes liv* og gjenstandene for hans fremstillinger, setter premissene for dette. Erindringen styrer, på ulike måter, denne prosessen og har en sentral funksjon.

Memory – the ability to acquire and store information[...] In a larger sense, memory provides our lives with continuity. It gives us a coherent picture of the past that puts current experience in perspective. The picture may not be rational or accurate, but it persists. Without the mental time travel provided by memory, we would have no awareness of our personal history[...] We are who we are because of what we learn and what we remember. (Kandel 2007:9-11)

På samme måte som prosaen fungerer som et litterært nervatur, kan man i forlengelse av dette se på erindringen og fortolkningen som hvert individs virkelighets -nervatur. Drømmen, erindringen og fiksjonen har det til felles at de på ulike måter fortetter og forskyver



virkeligheten og dermed tvinger frem nye strategier for å definere blant annet tid og kronologi. Kunstens måter å vise frem verden på muliggjør at dette kan bli en del av mottakerens virkelighet; en del av mottakerens *sannhet*.

## Et forsøk på gjenopprettelse I

I vintermånedene 1990/91 arbeidet jeg på Max Aurachs historie[...] Det var et ytterst møysommelig foretak som ofte ikke kom av flekken på timer og dager, og ikke sjelden til og med skred bakover, og som hele tiden plaget meg med *skrupler* som gjorde seg stadig mer hardnakket gjeldende og lammet meg mer og mer. Disse skruplene angikk både gjenstanden for fortellingen min, som jeg ikke ytte rettferdighet, uansett hva jeg foretok meg, og også det tvilsomme ved forfattervirksomheten overhodet[...] Jeg nølte altså med å sende Aurach min forkortede versjon av livet hans[...]. (Sebald 2005b: 213, mine uthevninger)<sup>29</sup>

Historien om Max Aurach, ”Im Abenddämmer kommen sie und suchen nach dem Leben”, starter med en detaljert beskrivelse av hvordan fortelleren kommer til Manchester som 22-åring i 1966. På en av sine vandringer rundt i byen, kommer han til havneanlegget og følger et skilt med påskriften ”TO THE STUDIOS”, ”[...]og i et av disse tilsynelatende tomme byggene lå det atelieret som jeg i de kommende månedene oppsøkte så ofte jeg kunne forsvare det, for å føre samtaler med maleren som hadde arbeidet der fra slutten av førtiårene[...]” (Sebald 2005b:149).<sup>30</sup> Vennskapet med Max Aurach, varer i tre år til fortelleren i 1969 reiser til Sveits for å arbeide som lærer. Da han et år senere igjen er tilbake i England etter å ha blitt tilbudt en stilling i Norfolk, tar han ikke opp igjen kontakten med sin venn. Tyve år etter deres siste møte i 1989, kommer han ved en tilfeldighet over et bilde i Tate Gallery i London signert av Aurach. I samme tidsrom oppdager han en reportasje i fargemagasinet til en søndagsavis, som handler om Aurach og hans historie. Her fremkommer det at Aurach var kommet til England som femtenåring, i 1939 ”fra München, hvor faren hans drev en kunsthandel. Videre het det at Aurachs foreldre, som av ulike grunner hadde utsatt utreisen fra Tyskland, var blitt sendt med et av de første deportasjonstogene fra München til Riga i november 1941, og at de var blitt myrdet i det området” (Sebald 2005b:166).<sup>31</sup>

Avisreportasjen fører til at fortelleren setter seg på toget til Manchester for å oppsøke sin gamle venn. I tre dager snakker de sammen om blant annet Aurach og hans families liv i Tyskland i mellomkrigstiden ”[...]og det ble sagt mye mer enn jeg kan nedtegne her[...]” (Sebald 2005b:168).<sup>32</sup> Før de skilles mottar fortelleren en pakke som inneholder Aurachs mors nedtegnelser gjort i tiden før deportasjonen og noen fotografier knyttet til hennes liv.

Da jeg gikk til atelieret hans neste morgen igjen for å ta farvel med ham, overrakte han meg en konvolutt i innpakningspapir med hyssing rundt, hvor det ved siden av noen fotografier også befant seg rundt hundre håndskrevne sider med opptegnelser som hans mor hadde rukket å gjøre i leiligheten i Sternwarstrasse i tiden mellom 1939 og 1941[...] Morens erindringer, som ikke minst var festet til papiret for hans skyld, måtte han anta, hadde han bare lest to ganger i den tiden som var gått siden de ble skrevet ned, sa Aurach. Den første gangen svært flyktig da han mottok konvolutten, og den andre gangen så inngående som mulig mange år senere. Den andre gangen han leste dem, hadde opptegnelsene, som enkelte steder var virkelig vidunderlige, stått for ham som et av disse onde tyske eventyrene hvor man, en gang trollbundet, må fortsette et påbegynt arbeid, i dette tilfellet altså *erindringen*, *skrivningen* og *lesingen*, til hjertet brister i en. Derfor gir jeg heller fra meg konvolutten nå, sa Aurach, og fulgte meg ut på gårdsplassen og videre bort til mandeltreet. (Sebald 2005b:178- 179, mine uthevinger)<sup>33</sup>



Overleveringen og hvordan man yter gjenstanden for overleveringen rettferdighet står sentralt i Sebalds prosjekt. Videreformidlingen av historier hos Sebald er tett forbundet med hans erindringsprosjekt. Overleveringen av informasjon fungerer som et slags rituale som innebærer et ansvar. I historien om Max Aurach kommer dette til uttrykk gjennom konvolutten med morens erindringer og fotografier. Å være i besittelse av dette materialet innebærer å forvalte et annet menneskes forbindelse med sin egen historie og erindring. Skjæringspunktet hvor overleveringen finner sted blir også en markering av punktet hvor ett menneskes skjebne og virkelighet går over til å også bli en del av fortellerens referanseramme og historiske *virkelighet*. Overleveringen bærer også i seg en oppfordring til å videreføre disse historiene på en slik måte at de fortsetter å *leve*. Erindringen, skrivningen og lesingen er nøkkelord til hvordan denne oppfordringen kan imøtekommes. I sin videreformidling repeterer Sebald dette ritualet og setter dermed overleveringen inn i en mye større sammenheng.

”Morens etterlatte papirer, som Aurach overlot til meg den morgenen i Manchester, ligger foran meg nå, og jeg vil forsøke å gjengi utdrag av det forfatterinnen, som bar

pikenavnet Luisa Lanzberg, her forteller om sitt tidligere liv.” (Sebald 2005b:179)<sup>34</sup> Å disponere et slikt materiale innebærer nødvendigvis en rekke praktiske, etiske og moralske hensyn, som i videreformidlingen får estetiske konsekvenser. I et intervju fra 1997 beskriver Sebald sitt arbeid med å omgjøre virkelige mennesker til mer eller mindre fiktive skikkelser i *Die Ausgewanderten*.

I did know four people who fitted that particular category almost exactly. And it was at that point I became preoccupied with these lives, started looking into them, travelled, tried to find all the traces I could possibly find, and in the end, had to write this down. The stories as they appear in the book follow pretty much the lines or the trajectories of these four lives as they were in reality. The changes that I made, i.e., extending certain vectors, foreshortening certain things, adding here and there, taking something away, are marginal changes, *changes of style rather than changes of substance*. In the first three stories there is almost a one-to-one relationship between these lives and the lives of the people I knew. In the case of the fourth story I used two different foils, one of a painter who currently still works in England and the other a landlord I had in Manchester when I first moved there. And because the landlord I had in Manchester is still alive today, I didn't want him to appear, as it were, in an undisguised form in what is essentially a work of documentary fiction, so I introduced this second foil in order to make it less obvious. But they're pretty much the same life stations that these people went through that I knew very well. (Sebald i Schwartz 2007:38-39, mine uthevninger)

I et annet intervju beskriver han opphavet til det som i *De utvandrede* fremstår som Aurachs mors dagboksnotater. ”In this way, for example, D. endorsed my use of his story and also of his aunt's autobiography, which he had given me, and which I used for Max Ferber's (Aurach i engelsk oversettelse, min anmerkning) mother.” (Sebald i Schwartz 2007: 74) Dette tydeliggjør hans påstand om at han verken er forfatter eller journalist, men snarere en kombinasjon av begge deler. Fremgangsmåtene er langt på vei journalistens. Fortellingene er *sanne*, disse tingene har hendt *noen*. Samtidig er de fiktive i kraft av de grepene som er benyttet i fremstillingen. En annenhånds eller tredjehånds videreformidling av erindringer, vil nødvendigvis være en fortolkning av en fortolkning, og dermed nærme seg fiksjonen. I tillegg er det foretatt bevisste forandringer og justeringer, som resulterer i at det ikke er mulig å betrakte Sebalds tekster som rent dokumentariske. Likevel er det, slik jeg leser Sebalds litterære forsøk på gjenopprettelse, gjennom disse avvikene han nærmer seg å dokumentere de mer subtile nyansene i menneskenes virkelighetsforståelse og opplevelse av historisk *sannhet*. Hans fiktive grep; måten han fortetter og forskyver; både etterligner og opphever virkeligheten; og hans overblikk fra, det jeg har kalt, imaginære perspektivpunkter, evner å vise frem og praktisere hvordan mennesker plasserer seg selv i en historisk kontekst.

Erindringen fungerer som et slikt imaginært perspektivpunkt. ”Erindringen[...] gjør en svimmel og tung i hodet, som om man ikke så tilbake gjennom tiden som flykter, men stod i et av disse tårnene som fortaper seg i himmelen, og så ned på jorden fra stor høyde.” (Sebald 2005b:136)<sup>35</sup> Erindringen kan sees på som et fiktivt synsfelt som gjenoppretter forbindelsen med hendelser og mennesker som for lengst er forsvunnet. Slik holdes fortiden på en måte i live. Luisa Lanzbergs erindringer tematiserer dette.

Nå står jeg igjen i stuen, skriver Luisa. Jeg har gått gjennom den halvmørke forstuen som er belagt med steinfliser, lagt hånden forsiktig på dørklinken, som nesten hver morgen den gang, trykket den ned, åpnet døren og, stående barbent på det hvitskurte gulvet, sett meg omkring innenfor, full av undring, for i dette rommet finnes det svært vakre ting. (Sebald 2005b:181)<sup>36</sup>

Erindringen utfordrer også den lineære tidsforståelsen i og med dens spesielle forhold til fortiden.

Tiden. I hvilken tid var alt dette? Og hvor langsomt hellet ikke dagene mot kveld den gang! Og hvem var dette fremmede barnet på hjemveien, trett, med en ørliten hvit og blå nøtteskrikerfjær i hånden? Tenker jeg i dag tilbake på barndommen vår i Steinach, heter det et annet sted i Luisas opptegnelser, så står det ofte for meg som om den strakte seg over en tid som ikke hadde grenser i noen retninger, ja, som om den varte ved, helt inn i disse linjene som jeg skriver nå. (Sebald 2005b:190-191)<sup>37</sup>

Samtidig opprettholder den en distanse slik at man på samme tid opplever fortiden som en del av nåtiden og betrakter de store linjene og sammenhengene, som sett fra høyden. Hos Sebald kommer dette til uttrykk gjennom hans sjangeroverskridende *prosanervatur*. Hans bruk av og forhold til visuelle elementer, som billedkunst og fotografier, retter søkelyset på det visuelle rolle i erindringen så vel som i det narrative.

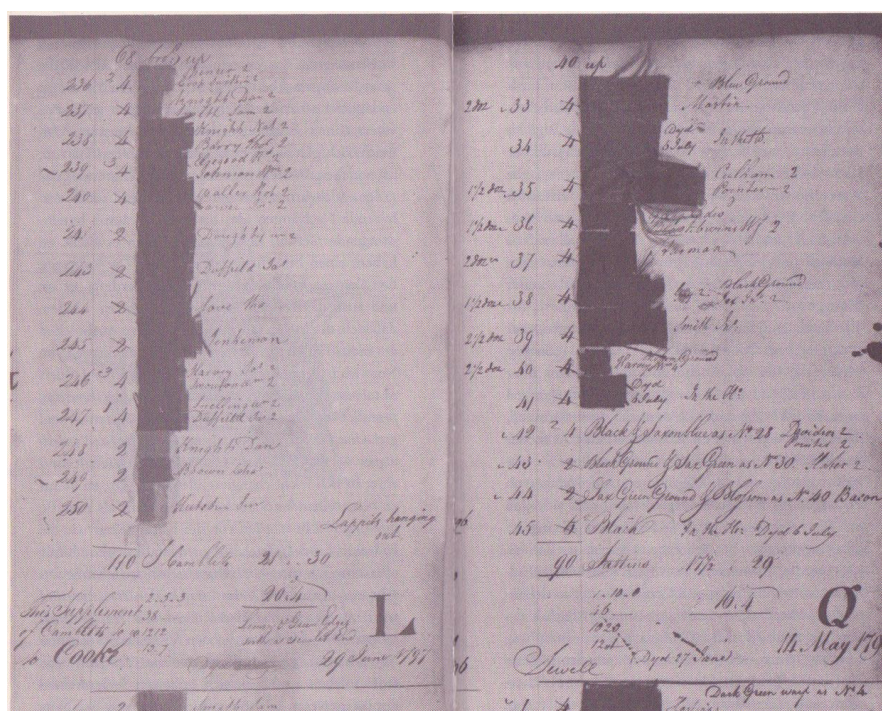
These old photographs always seem to have this appeal written into them, that you should tell a story behind them. In the Emigrants there is a group photograph of a large Jewish family, all wearing Bavarian costume. That one image tells you more about the history of German-Jewish aspiration than a whole monograph would do.<sup>38</sup>



De ulike kunstfeltene er i dag i stor grad preget av ulike hybridformer, og det man kan se på som uttrykk for en økende konseptualisering. Formeksperimenter synes ofte å oppstå for eksperimentets skyld alene. Sebalds prosa er svært utfordrende formmessig. Samtidig er den hevet over enhver *trend*. I den grad Sebald likevel skulle kunne sies å tilhøre en trend, er det fordi det er han som har skapt den. Sebald forholder seg åpenlyst til en europeisk og vestlig litterær tradisjon og legger sine litterære forbilder betydning på sin spesielle måte. Han er seg bevisst, og krysser flere teoretiske diskurser tematisk. Samtidig bryter han tradisjoner. Det er altså behovet for formidling som genererer formen hos Sebald, og ikke omvendt. Hans prosa fremstår som noe særegent drevet frem av en nødvendighet. En nødvendighet, jeg knytter til det jeg har beskrevet og utdypet, som Sebalds behov for en estetikk som kan bære de premissene han legger for sitt litterære prosjekt.

At derfor særlig veverne og de lærde og øvrige skrivekyndige som i mangt kan sammenlignes med dem, hadde anlegg for melankoli og alle plager som springer ut av den[...] det sier seg selv når arbeidet tvinger en til hele tiden å[...] uten opphold tenke klart og beregne vidløftige kunstneriske mønstre i det uendelige. Det er ikke lett, tror jeg, å forestille seg i hvilke oppraddheter og avgrunner den evige funderingen, som heller ikke opphører i den såkalte fritiden, undertiden kan drive en; følelsen av å ha grepet feil tråd, som trenger helt inn i drømmene. Den andre siden av vevernes sinnssykdom, og også det fortjener å bli fastholdt her, er riktignok at mange av de stoffene som ble fremstilt i årtiene før den industrielle revolusjonen brøt frem[...] i sannhet var av et fantastisk mangfold og av en lett skiftende skjønnhet som knapt kan beskrives med ord, akkurat som om de var frembrakt av naturen selv, liksom fuglenes fjærdrakter. – Slik tenker jeg meg det i alle fall ofte når jeg ser på de vidunderlige fargestripene i mønsterbøkene, utstyrt med hemmelighetsfulle sifre og tegn i margene og mellomrommene[...] hvis sider alltid har stått for meg som blader fra den eneste sanne boken, og som ikke ett av våre tekst- og billedverker har nådd tilnærmedesvis opp til engang[...]. (Sebald 2002: 250-251)<sup>39</sup>

I dette sitatet sammenlignes skriveakten med veverens arbeid. I forlengelse av mine beskrivelser av Sebalds prosa, kan man betrakte hans *prosanervatur* som en vev. Hans måte å binde sammen historier på, skaper mønstre som kan sammenlignes med vevernes prestasjoner. Det samme kan angsten for å ha grepet feil tråd, som han beskriver. I denne usikkerheten gjenkjenner man Sebalds *skrupler* angående forfattervirksomheten og gjenstandene for hans fortellinger. Videreføringen krever utvalg, kunstgrep og en estetisering av virkeligheten og erindringen; det Sebald beskriver som ”changes of style rather than changes of substance”. Hans grenseoverskridelser, og da særlig interaksjonen mellom visuelle og språklige uttrykk, og hans metaestetiske diskusjoner vedrørende billedkunsten, forsterker fokuset på sammenhengene mellom *perspektiv*, *sannhet* og *autentisitet*. Elementer som understreker *identifikasjon* som en avgjørende mekanisme i overleveringen. Dette innebærer at sjansen for å gripe feil tråd, er en sjanse man må ta for å være i stand til å oppnå overleveringens viktigste mål: å representere overgangen fra uvitenhet til kunnskap, og fra individuell til kollektiv erindring. Dette utgjør fundamentet i Sebalds litterære forsøk på gjenopprettelse. Silkebokens koder, som skjuler de mest kunstferdige mønstre, blir stående som et ideal – en materialisering av den estetikken Sebald etterstreber og forsøksvis praktiserer i og med sin prosa.





## The Butterfly Man

The very writing of my book of memoirs had brought home to me that memory is a darkroom for the development of fictions. (Hamburger 2005:3)

Det er en tydelig forbindelseslinje mellom drøm og drømmebilder, erindring og erindringsbilder og bildene vi er omgitt av i den fysiske verden i Sebalds forfatterskap. Særlig står fotografiet i et særegent forhold til erindringen. Begge de siterte drømmesekvensene ledsages av et fotografi. I Aurachs drøm, forestiller fotografiet det som angivelig er hans foreldres stue og i labyrintdrømmen får man se labyrinten ovenfra, slik den beskrives som tverrsnittet av fortellerens hjerne. Fotografiene avbilder i begge tilfeller det punktet i drømmen hvor det eksisterer en overgang fra kaos til struktur og fra fragmenter til kronologi. Denne sammenhengen mellom drøm, erindring og bilder utgjør den grunnleggende *forbindelsesorden* som definerer Sebalds estetikk. Den har også en teoretisk og intertekstuell forankring i estetisk teori og i de tilbakevendende referansene til Vladimir Nabokov og hans selvbiografi, *Speak Memory*.

Denne referansen indikerer flere berøringspunkter til de ulike sidene ved Sebalds erindringsprosjekt. Nabokov er kanskje den som tydeligst setter i gang og påvirker Sebalds tenkning angående erindringens mekanismer og betydningen dette får for en oppfatning av tid. Deres litterære utgangspunkt har flere felles trekk – de er begge eksilforfattere som benytter seg av selvframstillingen til å utforske begreper og forestillinger knyttet til menneskets virkelighetsoppfatning.

The cradle rocks above an abyss, and common sense tells us that our existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness. Although the two are identical twins, man, as a rule, views the prenatal abyss with more calm than the one he is heading for (at some forty-five hundred heartbeats an hour). (Nabokov 2000:17)

Men der Nabokovs refleksjoner kan sies å bevege seg på grensen til de metafysiske aspektene knyttet til erindringen og skrivehandlingen, går Sebald enda noen skritt videre inn i det etiske og politiske. Ved siden av Nabokovs refleksjoner rundt eksilerfaringen, er det hans tenkning knyttet til erindringen og dens forhold til bilder som er utslagsgivende for Sebalds forfatterskap. Måten Sebald skriver Nabokov inn i de ulike lagene av sine tekster, dette gjelder hovedsakelig *Die Ausgewanderten*, underbygger i tillegg de sammenhengene jeg har beskrevet mellom erindringen, fiksjonen og det narrative.

*Die Ausgewanderten* består av fire fortellinger. Nabokov dukker opp i alle sammen, i tre av dem som *the butterfly man*. I den første fortellingen Dr. Henry Selwyn. Zerstöret das Letzte die Erinnerungen nicht” (”Dr. Selwyn. Det siste ødelegger erindringen ikke”), er det satt inn et fotografi av en mann med en sommerfuglhåv. Fortelleren er invitert til en lysbildevising og kommenterer:

Et par ganger så vi også Edward med kikkert og botanisk kasse, eller dr. Selwyn i knelang shorts, med skulderveske og sommerfuglhåv. Et av opptakene lignet i detalj et bilde Nabokov hadde tatt i fjellene ovenfor Gstaad, og som jeg hadde klippet ut av et sveitsisk tidsskrift et par dager tidligere. (Sebald 2005b:22)<sup>40</sup>

Man får altså ikke vite sikkert hvorvidt fotografiet er en kopi av lysbildet eller bildet fra det sveitsiske tidsskriftet. Det litt utydelige ansiktet, kunne godt ha vært et bilde av en eldre Nabokov. I den andre historien ”Paul Bereyter. Manche Nebelflecken löset kein Auge auf” (”Paul Bereyter. Noen stjernetåker oppløser intet øye”), er det fortellerens kilde om Paul Bereyters liv, som forklarer at hun leste Nabokovs selvbiografi den dagen hun traff Paul for første gang. I det tredje tilfellet begynner grensene mellom det sannsynlige og det fiktive å utfordres. Referansene til Nabokov begynner å ta en klarere tematisk vending. Fortellingens hovedperson, Ambros Adelwarth, legger seg inn ved en mental klinikk i Ithaca, hvor han frivillig underkaster seg svært intense elektroshokkbehandlinger.

I overensstemmelse med dette betraktet han Ambroses føyelighet, som han ikke hadde opplevd tidligere – Ambrose var en av de første gjestene i vårt hus som ble behandlet med en serie sjokk over uker og måneder – som et resultat av den nye metoden, selv om denne føyeligheten, noe jeg begynte å ane allerede den gang, ikke skyldtes noe annet enn Deres grandonkels lengsel etter å utslette tenke- og erindringsevnen sin så grundig som mulig. (Sebald 2005b: 106)<sup>41</sup>

En dag møter ikke Ambrose til den avtalte behandlingen. Som svar på forespørselen om grunnen til dette, sier han: ”It must have slipped my mind whilst I was waiting for the butterfly man.” (Sebald 2005b: 108)

I fortellingen om Max Aurach trekkes dette enda lenger. Forbindelsen mellom Nabokov og erindringen fremstilles i to kontrasterende scener, som også kan sees i forhold til Sebalds tematikk knyttet til blikk kontra blindhet, og erindringen og det narrative kontra erindringsløshetens lammende og destruktive konsekvenser. I videreformidlingen av Luisas nedtegnelser refererer fortelleren til en opplevelse hun hadde som ung.

I dag husker jeg naturligvis ikke lenger hva vi snakket om. Men at markene stod i blomst på begge sider av veien, og at jeg var lykkelig, det husker jeg ennå, og



merkelig nok også at vi tok igjen to svært fornemme russiske herrer[...] hvorav den ene, som hadde et særlig majestetisk utseende, akkurat sa et alvorsord til en kanskje ti år gammel gutt som, opptatt med å fange sommerfugler, hadde sakkett så langt akterut at de hadde måttet vente på ham. (Sebald 2005b:196)<sup>42</sup>

Når hun litt lenger ut i nedtegnelsen forteller om at hun tenker tilbake på denne dagen, sier hun: "[...] og mens alt annet fløt omkring meg, så jeg helt tydelig den russiske gutten som jeg for lengst hadde glemt, springe gjennom engene med sommerfuglhåven sin, lik et lykkebud som vendte tilbake fra hin sommerdag[...]" (Sebald 2005b:197)<sup>43</sup> Erindringen oppretter en tilgang til fortiden og en mulighet for tilstedeværelse i flere tidslag samtidig.

Erindringsløsheten, på motsatt side, blokkerer denne muligheten og får helt andre uttrykk og mentale utslag.

Denne verden, som lå like nær som den var umulig å nå i det fjerne, trakk ham til seg med en slik makt, sa Aurach, at han fryktet han ville styrte ned i den, og han hadde kanskje virkelig gjort det hvis ikke plutselig – like someone who's popped out of the bloody ground – en rundt seksti år gammel person med en stor sommerfuglhåv av hvit gas hadde stått foran ham og sagt på et like fornemt som i bunn og grunn ubestemmelig engelsk at det nå var på tide å tenke på nedstigningen hvis man ville være tilbake i Montreux til kveldsmaten. Men han kunne ikke lenger huske å ha slått følge med sommerfuglmannen ned igjen, sa Aurach[...] Til tross for at han ikke hadde skydd noen anstrengelse når han funderte på det, var og ble det for ham en gåte nøyaktig av hvilken grunn og hvor langt erindringsløshetens lagune hadde bredt seg i ham. Når han forsøkte å hensette seg til den aktuelle tiden, så han seg først i atelieret sitt, igjen opptatt med det vanskelige arbeidet med det ansiktsløse portrettet *Man with a Butterfly Net*, som med ubetydelige avbrekk hadde strukket seg over nærmere ett år, og som han holdt for å være et av sine mest forfeilede verker, fordi det etter hans mening ikke engang gav en tilnærmelsesvis tilstrekkelig forestilling om hvor merkelig den skikkelsen var som det refererte til. Arbeidet med bildet av sommerfuglfangeren hadde tatt hardere på ham enn noe annet tidligere arbeid, for da han etter talløse forstudier gav seg i kast med det, hadde han ikke bare malt over det gang på gang, men også ødelagt det fullstendig og brent det da lerretet ikke lenger holdt stand mot kravene som den gjentatte avskrapingen og påføringen av nye farger stilte. (Sebald 2005b: 162)<sup>44</sup>

På denne måten fungerer Nabokov som en stadig påminnelse om erindringens ulike utslag og funksjoner. Dette gir en tematisk klangbunn med muligheter for å utforske, utfordre og utvikle betydningslagene i forhold til denne referansen. Sebald selv kommenterer hvordan han knytter sine litterære hendelser til steder som forekommer både i hans historier og i *Speak, Memory*. Dette skaper et bilde av at hans karakterers og Nabokovs veier krysses, ikke bare litterært, men også geografisk og på tvers av mer abstrakte tidslag.

I think the idea came to me when I was thinking of writing the story of that painter. This particular story[...] contains among other things, as a secondary narrative, as it were, the childhood memoirs of the painter's mother. These are to quite a substantial extent authentic, based on authentic materials. I had the disjointed notes which that lady had written in the years between her son's emigration to England and her own deportation; she had about eighteen months to write these notes. As you know from the text, this family had lived in a small village in northern Bavaria, upper Franconia, called Steinach, then around 1900 moved to the nearest town, the spa town of Bad Kissingen. And if you read Nabokov's *Speak, Memory*, his autobiography, which to my mind is a wonderful book, there is an episode in it where he says that his family went to Bad Kissingen several times in exactly those years. So the temptation was very great to let these two exiles meet unbeknownst to each other in the story. And I also knew – and this is based on fact, it's not something that I artificially adjusted later on – that my great-uncle Ambros Adelwarth had interned himself in an asylum in Ithaca, which is where Nabokov taught for many years. And where, as one knows from his writings, he was always in his spare time going out with his butterfly net. So it seems a very, very strange coincidence that two locations in the stories that I would have to write about were also Nabokov locations. Of course I also knew extremely well, from my time in the French part of Switzerland, the area around Lac Le Mans and Montreux and Vevey and Basel-Stadt and Lausanne. I knew all these places quite intimately. I didn't know of Nabokov, of course, when I was a student there; I hadn't got quite that far. I didn't know he lived there, and even if I had known, I wouldn't have dared to call on him, as you can imagine. But I knew the whole territory and I knew these lifts going up into the mountains that he talked about. And so it seemed an obvious thing to do and, again, an opportunity to create something which has a kind of haunting, spectral quality to it, something that appears, forms of apparitions of virtual presence that have, vanishing though they are, a certain intensity which can otherwise be not very easily achieved. (Sebald i Schwartz 2007: 52-53)

Bildene, og da særlig fotografiene i Sebalds prosa forsterker denne opplevelsen av uholdbarhet. Det er en tilstedeværelse av *noe*, som krever oppmerksomhet – og en følelse av å sirkle rundt ubesvarte spørsmål uten helt å være i stand til å nå inn til svaret. I *Speak, Memory* påpeker og utforsker Nabokov erindringens og det narratives forhold til bilder gjennom deler av sin egen livshistorie.

He made me depict from memory, in the greatest possible detail, objects I had certainly seen thousands of times without visualizing them properly[...] He tried to teach me to find the geometrical coordinations between the slender twigs of a leafless boulevard tree, a system of visual give-and-takes, requiring a precision of linear expression, which I failed to achieve in my youth, but applied gratefully, in my adult instar, not only to the drawing of butterfly genitalia during my seven years at the Harvard Museum of Comparative Zoology[...] but also, perhaps, to certain camera-lucida needs of literary composition. (Nabokov 2000: 73)

Selvbiografien er ikke bygget opp kronologisk. Isteden følger hovedkapitlene tematiske linjer gjennom Nabokovs liv. "The following of such thematic designs through one's life should be,

I think, the true purpose of autobiography.” (Nabokov 2000: 23) Dette minner om Sebalds *nervatur* og er samtidig et bilde på hvordan erindringen binder sammen fortiden med nåtiden. Hvert hovedkapittel er igjen delt inn i kortere, nummererte scener eller sekvenser. Visuelt kan dette sammenlignes med bilder; erindringsbilder eller fotografier. Dette inntrykket forsterkes med at erindringssekvensene omtales som snapshots eller slides: ”I am going to show a few slides” (Nabokov 2000:120), og ”[...]so perhaps it is time we examined ancient snapshots” (Nabokov 2000: 226). Erindringen knyttes enda tettere til blikket ved at minnet beskrives som justerbare linser.”[...]and no matter how I adjust the lenses of memory, I cannot recall the way Tamara and I parted” (Nabokov 2000: 185) – et annet sted sier han: ”[...] but as you will understand the eye of memory is so focused upon a small figure squatting on the ground[...] that the various loci[...] lose all sovereignty” (Nabokov 2000:233). Erindringen gir altså det mentale blikket muligheter lignende de man har som fotograf: fokusering, zooming, muligheten til oppmerksomhet rettet på detaljen i stedet for det store overblikket, og omvendt.

As far back as I remember myself[...], I have been subject to mild hallucinations[...] They come and go, without the drowsy observer’s participation, but are essentially different from dream pictures for he is still master of his senses[...] At times, however, my photisms take on a rather soothing *flou* quality, and then I see – projected, as it were, upon the inside of my eyelid – gray figures walking between beehives, or small black parrots gradually vanishing among mountain snows, or a mauve remoteness melting beyond moving masts. ( Nabokov 2000: 28-29)

Erindringen skiller seg fra drømmen hovedsakelig på grunn av den tette forbindelsen til det narrative. Erindringen er en mer aktiv prosess og dialog med underbevisstheten og fortiden, enn det drømmen er. Måten erindringsbildene projiseres *på innsiden av øyelokkene* minner om den fotografiske fremkallingsprosessen, hvor et bilde viser seg på papiret, for så å forsvinne igjen hvis det blir liggende for lenge i fremkallingsbadet.

Det som særlig trollbandt meg ved det fotografiske arbeidet, var alltid øyeblikket da en ser virkelighetens skygger tre frem på det belyste papiret så å si av ingenting, akkurat som minner, som jo også dukker opp i oss midt på natten, og som blir mørk igjen straks du vil fastholde dem, på samme måte som et fotografisk negativ man lar ligge for lenge i fremkallingsbadet, sa Austerlitz. (Sebald 2004b:67)<sup>45</sup>

Fotografiets iboende dobbelthet understreker dermed hvor sårbare grensene mellom syn og blindhet, minne og erindringsløshet og mellom det fragmenterte og det narrative egentlig er. Et hovedtrekk ved Sebalds fotografier, er da også at de ofte er mørke – at motivet fremstår som noe forgjengelig – som om de kontinuerlig står og vipper på disse grensene.

I sin artikkel ”Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebalds *Austerlitz*”, undersøker Carolin Duttlinger blant annet de skjøre overgangene mellom fotografiet, minnet og glemselen. Hun sier:

The development process in the darkroom is here figured not as straightforward, irreversible transition from the negative image to the developed photograph, but as a precarious process encompassing both the manifestation of the image and its subsequent disappearance. Importantly, then, it is the latency and transience of the photographic image, rather than its permanence and stability, which serve as a model for the process of memory, as the images of neither photography nor memory can be grasped or arrested, and are hence both prone to disappearance. (Duttlinger 2006:158)

Sebalds prosanervatur binder bildene sammen, setter dem inn i en diskusjon og en sammenheng og evner å fange fotografiene på grensen, før de forsvinner. Nabokov utgjør en betydelig plass i hans intertekstuelle grunnmur, slik fremstår Nabokovs tenkning som svært sentral i Sebalds erindringsprosjekt. Sebald fører Nabokovs arbeid noen skritt videre og tar, med utgangspunkt i ulike typer bilders forhold til erindringen, avgjørende estetiske valg for sitt eget litterære prosjekt. På samme måte som et fotografi fikseres til papiret, kan man se på erindringen som en fremkallingsprosess hvor grensene til det fiktive krysses og dermed muliggjør at den fikseres i et narrativ.



Gleich einem Hund

sagt Cézanne  
so soll der Maler  
schauen das Auge  
still & fast  
abgewandt

(Lik en hund/ sier Cézanne/ slik bør maleren/ skue øyet/ ubevegelig/ og nesten/  
bortvendt)

## En Blikkenes historie

### Guidet tur

Man kunne gå til maleriene selv og se etter anskueliggjøringen av en synets filosofi og det man kunne kalle en synets ikonografi. (Merleau-Ponty:2000:29)

Mennesket har til alle tider uttrykt sitt forhold til, og fortolkning av virkeligheten visuelt. Billedkunsten er en av de eldste måtene mennesker har formidlet informasjon på, og representerer – som skriftelige overleveringer, historier om mennesker på flere plan. Visuell kunst er viktige spor til å forstå mennesket gjennom tidene, og i siste instans seg selv. Gjennom sitt forfatterskap foretar Sebald en kunsthistorisk og kunstkritisk vandring på jakt etter det pålitelige perspektivet. Samtidig presenterer han de visuelle inntrykkene og uttrykksformene som på ulike måter er med på å forme hans eget perspektiv; danne hans blikk. Dette innebærer også en utprøving av sentrale kunstteoretiske tilnærminger til hva og hvordan billedkunsten er og hvilken type *sannhet* den potensielt forvalter. I hans tekster foregår det både en generell metaestetisk diskusjon, og en mer personlig dialog med kunstverk som berører fortelleren på en slik måte at de faktisk sier noe om hvem han er. Bildene fremstår som en kilde til kommunikasjon og meningsutveksling og som mulige åpninger til å møte blikkene fra *den andre siden* av grensene for språket og verden. Slik får de en sentral rolle i hans erindringsprosjekt. De er bærere av spor og koder, som må sees på som en utfyllende og nødvendig bestanddel av Sebalds litterære søken og grenseoverskridelser. De ulike uttrykksformene er, hver på sin måte, deler av svaret på hvorfor Sebald *behøver* dem som en del av sitt øvrige litterære prosjekt. Denne formen for meningsutveksling understreker enda en gang hvordan interaksjon og identifikasjon med omgivelsene blir viktige komponenter i forståelsen av seg selv og verden. I måten han ”stiller ut” bilder på i, det jeg ser på som hans litterære galleri, kan man gjenkjenne påstanden om at ”Det finnes intet syn uten en tanke. Men det er ikke *tilstrekkelig* å tenke for å se.” (Merleau-Ponty 2000:46)

It's nothing ghoulish at all, just an odd sense that in some way the lives of people who are perhaps no longer here[...] have an odd presence for me, simply through the fact that I may get interested in them. And when you get interested in someone, you invest a considerable amount of emotional energy and you begin to occupy this person's territory, after a fashion. You establish a presence in another life through emotional identification. And it doesn't matter how far back that is in time. This seems to be quite immaterial somehow. And if you are sufficiently interested, it nevertheless

allows you to be present in that life or to retrieve it into the present present, as it were.  
(Sebald i Schwartz 2007:42)

Den franske filosofen og fenomenologen Maurice Merleau-Ponty skriver i sin bok *L'œil et l'esprit (Øyet og ånden)* om forholdet mellom mennesket og omgivelsene generelt og forholdet mellom maleren og omgivelsene spesielt. Han fokuserer på hvilken rolle synet spiller i vår persepsjon og forståelse av virkeligheten vi er en del av, og i vår persepsjon og forståelse av maleriet som kunstnerisk uttrykk. Vi eksisterer i følge Merleau-Ponty i et symbiotisk forhold til verden rundt oss; og maleren har med sin *synskhet* en helt spesiell rolle i dette refleksive, eksistensielle samspillet, ”utrettelig i sin bestrebelse for å fravriste verden lerreter[...]” (Merleau-Ponty 2000:14). Hver maler gjør på sin måte verden mer synlig. ”Det er like umulig å sette opp en uttømmende liste over det synlige som over de mulige anvendelsene av et språk.” (Merleau-Ponty 2000: 23) Et maleri er altså en gjenstand ladet med mening på mange plan. Det er en bit av virkeligheten sett gjennom et annet menneskes øyne. Å betrakte et maleri er en ordløs kommunikasjon og kan også være opplevelsen av å bli betraktet; av å møte et blikk som ser tilbake på deg. I dette møtet vil det nødvendigvis oppstå noe mer, satt i gang av den mekanismen Merleau-Ponty beskriver som *le regard prè-humain*: ”Han og det synlige bytter rolle. Det er derfor så mange malere har uttalt at det er tingene som betrakter dem[...] så uadskillelige, at man ikke vet hvem som ser og hvem som blir sett, hvem som maler og hvem som blir malt.” (Merleau-Ponty 2000:29) Et maleri vil i forlengelse av dette også kunne kommunisere noe universelt menneskelig fordi det i sitt unike uttrykk videreformidler møtet mellom et menneske og verden. Slik kan man se på maleriene som forvaltere av informasjon, som gjør det mulig å sette betrakteren i kontakt med deler av både en historisk og en indre, emosjonell kontekst; altså en form for erindring.

The longer I look at the pictures of Jan Peter Tripp, the better I understand that behind the illusion of the surface a dread- inspiring depth is concealed. It is the metaphysical lining of reality, so to speak[...] And painting, what is it anyway, if not some kind of dissection procedure in the face of black death and white eternity? (Sebald 2005d:86-88)<sup>46</sup>

Sebald anerkjenner at billedkunsten potensielt er bærer av en annen type *sannhet* enn det narrative – og denne er en fellesnevner for både figurative og abstrakte uttrykk.

Billedkunstens muligheter for meningsutveksling og kommunikasjon befinner seg i det samme grenselandskapet som erindringen. ”[...]such things then contain the whole of time: are salvaged as it were, for ever by the painter’s impassioned and patient work.” (Sebald

2005d:89)<sup>47</sup> Det som knytter erindringen til billedkunsten, er de samme mekanismene som knytter erindringen til fiksjonen og det narrative: fortetning, forskyvning og muligheten for å betrakte verden fra imaginære perspektivpunkter. I tillegg er det i maleriet en iboende mulighet til å vise frem de *usynlige* aspektene i omgivelsene.

Den gir synlig eksistens til det som det profane syn holder for usynlig[...] Hinsides de ”visuelle fakta” åpner dette umettelige synet til en vev av Væren[...]Det er fjellet selv som der utenfra lar seg se av maleren, det er fjellet han utspør med sitt blikk[...] Alle de tingene han utforsker, lys, belysning, skygger, gjenskinn, farge, er ikke helt og aldeles virkelige: Likesom spøkelser har de ikke annet enn visuell eksistens. De står endog bare på terskelen til det profane synet, i alminnelighet ser man dem ikke. (Merleau-Ponty 2000: 25-26)

Ved å se nærmere på reaksjonene og kommentarene Sebalds forteller har til ulike visuelle uttrykksformer, er det mulig å følge en diskusjon vedrørende *perspektiv, autentisitet og sannhet*.

I *Schwindel. Gefühle*, i kapittelet ”Il ritorno in patria”, beskriver fortelleren de eneste maleriene han hadde et forhold til i sin barndom, frem til han var rundt syv eller åtte år. Store monumentale malerier og veggmalerier av fortrinnsvis tømmerhuggere, som trer spøkelsesaktig frem fra billedflaten. ”[...]malt i de voldsomt, kraftfulle, energiske positurene som kjennetegner heroiseringen av arbeidet og krigen.” (Sebald 2005c:157)<sup>48</sup> Han tilskriver deres opprinnelse en maler ved navn Hengge, som etter krigen av ”forskjellige grunner ikke lenger stod særlig høyt i kurs” (Sebald 2005c: 159).<sup>49</sup> Han beskriver sin gjenopplevelse av disse overveldende kunstverkene slik:

For meg hadde alle disse Hengge-bildene noe ytterst foruroligende ved seg. Men særlig en fresko anbrakt på Raiffeisen-sparebanken, av en høyreist onnejente som står der foran en åker i innhøstingstiden, som alltid forekom meg som en forferdelig slagmark, skremte meg slik hver gang jeg gikk forbi den, at jeg måtte vende øynene bort[...] At de gjorde et mindre overveldende inntrykk på meg ved gjensynet, skal jeg ikke ha sagt. Snarere var det motsatte tilfellet[...] Etter disse ekskursjonene vendte jeg hver gang nedtrykt tilbake til Engelwirt og de disparate notatene mine, som jeg likevel hadde funnet et visst holdepunkt i i den siste tiden, selv om kunstmaleren Hengges eksempel, og maleriets tvilsomme karakter overhodet, hele tiden stod for meg som en advarsel. (Sebald 2005c: 158-162)<sup>50</sup>





Nøyaktig hva denne advarselen består i, blir det ikke sagt noe om. Jeg leser frykten og tvilen i sitatet ovenfor som en advarsel mot muligheten for at maleriet ikke kommuniserer et sannferdig uttrykk av sett virkelighet, men at det snarere representerer et propagandistisk utgangspunkt. "Malerkunsten er den eneste som har rett til å betrakte alt uten noen forpliktelse til å avsi verdidommer." (Merleau-Ponty 2000:13-14) Av filosofen og forfatteren derimot "forventer man råd eller oppfatninger, og man godtar ikke at de lar verden henstå, man vil at de skal ta stilling, de kan ikke fralegge seg det ansvaret som påhviler et talende menneske" (Merleau-Ponty:2000:13). Kanskje burde malerkunsten etterstrebe nettopp dette, for de maleriene som formidler noe som oppleves som genuint meningsfullt, avsier ikke verdidommer, slik jeg leser betydningen av ordet i denne sammenhengen.

Ethvert kunstnerisk uttrykk er på en eller annen måte spor etter den tiden og de omstendighetene og omgivelsene det ble skapt i. Samtidig vil det sannferdige uttrykket alltid bære i seg noe universelt menneskelig, som vil kunne berøre og si oss noe om hvem vi er til alle tider.

Egenskapene, lyset, fargene, dybden er der ute foran oss bare fordi de vekker en gjenklang inne i kroppen, fordi kroppen tar imot dem. Hvorfor skulle ikke denne indre overensstemmelsen[...] hvorfor skulle ikke de i sin tur frembringe et riss, også dét

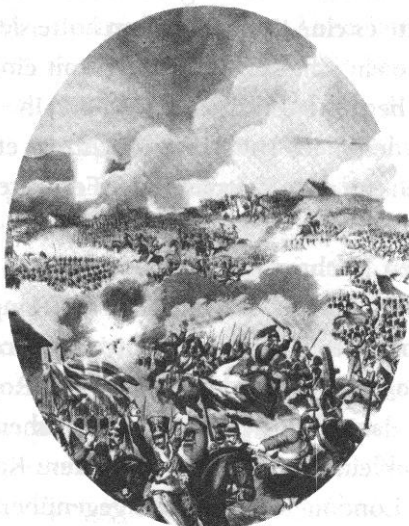
synlig, der alle andre blikk vil gjenfinne de motivene som støtter deres inspeksjon av verden? (Merleau-Ponty 2000: 19)

Et maleri kan altså inneholde et *riss*, et kutt eller en åpning inn i et annet menneskes møte med verden. I dette imøtekommende ordløse, hvor vi som betraktere på en eller annen måte gjenkjenner noe i oss selv, ligger muligheten for meningsutveksling og en omdannelse av erfaring til en erkjennelse, som også har en historisk dimensjon. *Risset* bærer i seg en potensiell utvidelse av vår forståelse av verden, ”For jeg betrakter det ikke slik man betrakter en ting, jeg fastholder det ikke på dets sted[...] jeg ser det ikke så meget som jeg ser ut fra det eller sammen med det” (Merleau-Ponty 2000:21).

Hengges malerier oppleves og beskrives som bærere av et ideologisk verdigrunnlag; i tillegg et, som ikke lenger er allment akseptert og respektert. De representerer samtidig en del av utgangspunktet for den hjemvendte fortellerens identitetsforståelse. Hans tvil, og beskrivelsen av gjensynet med barndommens malerier reiser noen sentrale spørsmål: er det kanskje slik at observasjonene kan være annerledes når man betrakter noe for andre gang? Kan blikket forandre seg jo lenger man ser på en ting – kanskje oppdager man at det stadig er nye ting å se, nye lag å avdekke? Hva skjer i møtet om blikket som betrakter deg er manipulert eller korrupt? Hva med de kunstneriske idealene? – Og hvor går grensen for når et uttrykk glir over i propaganda? At et maleri kan være i stand til å vekke tvil og det jeg leser som et uttrykk for en følelse av underlegenhet, viser nødvendigheten av å være i stand til å sette spørsmålstegn ved kunstens utgangspunkt; om enkelte utgangspunkt er mer manipulererte enn andre, mer korrupte, forvridde og mindre åpne for det verden har å møte malerens *synskhet* med. Merleau-Ponty siterer Klee: ”Jeg tror maleren må la seg gjennomtrengte av universet og ikke selv ville gjennomtrengte det.” (Merleau-Ponty 2000: 29) Jeg leser dette som et etisk og estetisk ideal; som et kunstnerisk premiss for å kunne være i stand til å formidle noe av varig mening og gyldighet. Propaganda kan i forlengelse av dette sees på som et overgrep mot et frihets- og sannhetsideal i det kunstneriske uttrykket. Den brukes til å kontrollere individer og samfunn og kan dermed sies å være drenert for all kunstnerisk essens i den forstand at den lammer betrakteren og hindrer den fra å reagere.

Ordet propaganda blir aldri brukt i forbindelse med disse bildene – og jeg skal heller ikke gå så langt som å påstå at Hengges fresker er rene uttrykk for politisk propaganda. Likevel mener jeg det er en relevant problemstilling. Bildene fra fortellerens barndom nærmer seg et sted på skalaen, som viser hvor stor grad av manipulasjon utgangspunktet tåler før betrakteren ikke opplever det som *sant* – som et autentisk *syn*, men som en lammende

påminnelse om mangel på dialog, mangel på meningsutveksling, mangel på kommunikasjon, interaksjon og identifikasjon. Bildene trenger istedenfor sitt *blikk* på betrakteren og krever at man underkaster seg dets perspektiv.



Flere tradisjonelle, realistiske malerier over kjente historiske hendelser blir møtt med en lignende skepsis. Disse oppleves ikke som like truende som Hengges veggmalerier og befinner seg et stykke videre langs denne skalaen. I forbindelse med disse maleriene anerkjenner man konturene av en argumentasjon og begrepsforståelse, som ikke nødvendigvis sidestiller *realisme* med autentisitet og sannhet. Man får inntrykk av at det er lite som står på spill i disse bildene og at sjansen for å oppdage det *risset* Merleau-Ponty snakker om, og dermed kunne *tre inn i bildet* er liten. Samtidig har disse maleriene en funksjon som referansepunkter og monumenter over Historien. Dette lar seg vanskelig forene med det historie- og menneskesynet Sebald søker, utvikler og praktiserer gjennom sitt prosjekt. Beskrivelsene av, og kommentarene til Dumontins kjempepanorama av Slaget ved Waterloo (1815) i Brussel og Willem van de Veldes maleri av Slaget ved Sole Bay (1672) fra sjøfartsmuseet i Greenwich underbygger dette.

Men fra mitt første besøk i Brussel har innbegrepet av den belgiske hesligheten for meg vært løvemonumentet og hele det såkalte historiske minnesmerket på slagmarken ved Waterloo[...] Til slutt kjøpte jeg endog en inngangsbillett til panoramaet som var anbrakt i en mektig kuppelrotunde, hvor man kunne overskue slaget – yndlingssujettet til alle panoramamalere, som kjent – i alle himmelretninger fra en utsiktsplattform som hevet seg i midten. Man befinner seg så å si i hendelsens *imaginære sentrum*. Mellom trestubber og kratt i et slags scenelandskap rett under balustraden av tre ligger stridshester i naturlig størrelse i sanden, som er gjennomtrukket av blodspor, ved siden av massakrerte infanterister, husarer og kavalerister med øyne vrenge av smerte eller allerede brustne; ansiktene av voksne, settstykke, lærtøyet, våpnene, kyrassene og de

fargerike uniformene, som sannsynligvis er stoppet ut med sjøgress, pussegarn og lignende, er likevel *tilsynelatende autentiske*. Over den tredimensjonale horrorscenen, som er dekket av den svunne tidens kalde støv, streifer blikket mot horisonten og til kjempepanoramaet som den franske marinmaleren Louis Dumontin utførte i 1912 på den ett hundre og ti ganger tolv meter store innerveggen i den sirkuslignende rotunden. *Dette er altså, tenker man i det man går langsomt rundt i ring, kunstens måte å representere historien på. Den hviler på en forfalskning av perspektivet. Vi, de overlevende, ser alt ovenfra og ned, ser alt samtidig, og vet likevel ikke hvordan det var.* Rundt oss strekker den utdødde slagmarken seg, hvor femti tusen soldater og ti tusen hester en gang gikk til grunne i løpet av noen få timer. Natten etter slaget må man ha hørt en flerstemt ralling og stønning her. Hva gjorde de i sin tid bare med alle likene og knoklene? Er de begravd under minnesmerkets kjegleformede topp? *Står vi på et berg av døde? Er det til syvende og sist vår utkikspost? Har man det ofte hyllede historiske overblikket fra en slik plass?* I nærheten av Brighton, ikke langt fra kysten, har jeg en gang latt meg fortelle, finnes det to små skogholt som ble plantet etter slaget ved Waterloo, til erindring om den minneverdige seieren. Det ene skogholtet er formet som en trekantet napoleonshatt, det andre som støvelen til Wellington. Omrissene kan naturligvis ikke gjenkjennes fra bakken. Symbolene, heter det, var tenkt for senere ballongfarere. (Sebald 2002:115-117, mine uthevinger)<sup>51</sup>

Merleau-Ponty åpner *Øyet og ånden* med en kritikk av den moderne vitenskapen, som han mener manipulerer tingene istedenfor å bebo dem (jrf. Merleau-Ponty 2000: 9). ”Å si at verden per nominell definisjon *er* gjenstanden for våre operasjoner, x, det er å opphøye vitenskapsmannens erkjennelsessituasjon til et absolutt, som om alt som har vært eller er, kun hadde den ene bestemmelsen: å ende på laboratoriet.” (Merleau-Ponty 2000: 11) En slik måte å forholde seg til sine omgivelser på, får også konsekvenser for hvordan størrelser som *tid*, *historie* og *sannhet* oppfattes.

Hvis denne form for tanke bemektiger seg mennesket og historien, og hvis den under dekke av å være uvitende om det vi har lært om mennesket og historien gjennom vår kontakt med dem og vårt forhold til dem, gir seg til å konstruere dem utfra noen abstrakte størrelser[...] blir mennesket virkelig det *manipulandum* det tror det er, og man ender i et kulturelt regime der det verken finnes sannhet eller usannhet om mennesket og historien, i en tilstand av søvn eller i en ond drøm som ingenting vil kunne vekke oss fra. (Merleau-Ponty 2000: 11)

Å oppnå historisk bevissthet og tilhørighet krever, både i følge Merleau-Ponty og Sebald en helt annen prosess enn det en slik tankegang legger for dagen. Man kjenner igjen disse argumentene hos Sebalds forteller i reaksjonene til de historiske fremstillingene i enkelte malerier, og aner at disse forvalter en begrenset tilgang til de hendelsene de er ment å representere. I møtet med det historiske minnesmerket ved Waterloo, er det ikke kravet om underkastelse som gjør perspektivet upålitelig, men det fortelleren oppfatter som en

forfalskning av det. I sin beskrivelse av maleriet over Slaget ved Sole Bay, går han så langt som å kalle fremstillingen en ren fiksjon.



Er beretningene om de utkjempede slagene på de såkalte ærens marker alltid upålitelige, så dreier det seg uten unntak om rene fiksjoner i de billedlige fremstillingene av de store sjøtrefningene. Selv feirede sjøslagmalere som Storck, van der Velde eller de Louthembourg, som jeg har studert nærmere i enkelte frembringelser, viet *Battle of Sole Bay*, i sjøfartsmuseet i Greenwich, makter ikke, til tross for et tvers igjennom gjenkjennelig realistisk siktemål, å formidle et ekte inntrykk av hvordan det må ha vært på et skip som var fullstendig nedlastet med krigsmateriell og mannskap, når brennende master og seil styrtet ned og kanonkuler slo hull på et mellomdekk fylt av en utrolig vrimmel av kropper[...]Den utståtte lidelsen, det samlede ødeleggelsesverket overstiger langt vår forestillingsevne, på samme måte som det ikke går an å tenke seg hvilket enormt oppbud av arbeid – fra å hugge og skjære til trærne, fra å utvinne og smelte malmen og smi jernet, til å veve og sy seilene – som må ha vært nødvendig for å bygge og utruste fartøylene, som jo for det meste var dømt til å ødelegges allerede på forhånd. (Sebald 2002: 76-77)<sup>52</sup>

I andre kapittel av denne studien, beskriver jeg, med utgangspunkt i en drømmesekvens, det jeg mener er premissene for Sebalds grenseoverskridende estetikk. Særlig i beskrivelsen av Dumontins panoramamaleri finner man igjen flere av de samme elementene som i labyrintdrømmen. Likevel er det en klar mangel på anerkjennelse av den estetikken monumentet er tuftet på. Den historiske *realismen* møter altså motstand fra den kritiske fortellerens blikk – han gjennomskuer den heller enn å vise den tillitt ved å bekrefte den. Enkelte kunstverk står unektelig nærmere det Merleau-Ponty kaller de ”visuelle fakta” enn andre. I motsetning til hva man kanskje kunne forvente av et uttrykk hvor det er etterstrebet en høy grad av realisme, virker det som om begge de overnevnte maleriene gjør betrakteren passiv, ikke handlende; til tilskuer, ikke deltager. Man blir stående på utsiden, det er ingen berøringspunkter for gjenkjennelse, ingen opplevelse av at det var virkelige mennesker som en gang deltok i disse slagene. Selv i det som beskrives som hendelsens *imaginære sentrum*,

får man ikke inntrykk av hva som egentlig fant sted her. Man aner et hendelsesforløp, men begge scenene oppleves likevel som tømt for den menneskelige smerten som opprinnelig må ha fylt hver millimeter og hvert sekund. Jo lenger ut man kommer, jo høyere opp man stiger for å innta sitt perspektiv, jo mer blir forbindelsen til og forståelsen av historien emosjonelt abstrahert. Til slutt ser man bare skogholtene formet som en støvel og en hatt – skapt for å konkretisere, oppleves de likevel som tomme symboler blottet for ethvert menneskelig nærvær; eller man står i sjøfartsmuseet i Greenwich National Maritime Museum, og betrakter det ene maleriet etter det andre uten evne til å skille dem fra hverandre.

Dette står i sterk kontrast til de mulighetene et perspektiv inntatt i høyden gir, slik jeg leser det ut av labyrintdrømmen i andre kapittel. Det er med andre ord snakk om to ulike måter å betrakte fortiden på. I de omtalte historiske maleriene er det ingen elementer som forskyver perspektivet og utvider det, slik som fyrtårnet gjør det i drømmen. Dette betyr at grensene rundt maleriet er så godt som absolutt definerte. Bildene inneholder derfor en begrensning, som blokkerer for de skapende mekanismene. Et overblikk fra det jeg kaller imaginære perspektivpunkter, muliggjør en grenseoverskridelse til det fiktive, erindringen og det narrative. Dette styrker muligheten for dialog mellom kunstverket og betrakteren, og åpner opp for en identifikasjon med det som foregår i verket. Uten et slikt utvidende element opprettholdes en distanse som hindrer at maleriet blir del av en større sammenheng; en del av et individs historiske kontekst og *sannhet*.

Da jeg ønsket å finne ut hvem av de tre malerne, Storck, van der Velde eller Louthembourg, som står bak maleriet Sebald gjengir og beskriver, var jeg nesten ikke i stand til det. På sjøfartsmuseets nettsider<sup>53</sup>, er det listet opp en rekke navn, deriblant de tre aktuelle i denne sammenheng; men bildene er påfallende like, som om de har fulgt en oppskrift eller en mal for hvordan dette slaget skulle videreformidles. Man ser kanoner, røyk og vaiende faner, men ingen mennesker. – Og jeg tror at dette er det Sebald poengterer ved å unnlate å fortelle hvem som står bak bildet han har gjengitt i *Die Ringe des Saturn*: Det spiller ingen rolle hvem som malte hva, det forteller deg uansett ingenting, verken om de som medvirket i slaget, deg selv, eller tiden som skiller dere fra hverandre.

Identifikasjon med kunstverket, å speile seg selv i fortiden og la fortiden speile seg i deg, skaper kontinuitet og sammenheng mellom nå og da, og mellom deg selv og kunstverket. Det er denne erfaringen som gjør opplevelsen sann og virkelig. Opplevelsen av sannhet, autentisitet og virkelighet er altså løsrevet fra en realistisk malerstil. Det kan virke som om det *realistiske* perspektivet ikke kommer til, men tvert i mot blir holdt nede av den såkalte

realismen i de overnevnte bildene; noe som skaper en avstand til betrakteren istedenfor nærhet og gjenkjennelse. Sebald finner i stedet en større grad av *realisme* i flere renessansebilder, hvor motivene ofte er religiøse, allegoriske og mettet med symbolikk. Fremstillingene treffer universaliteten i en rekke menneskelige erfaringsmodi og synes å fungere utfyllende i forhold til Sebalds måte å forholde seg til verden på.

I mange år har Pisanellos bilder vekket ønsket i meg om å kunne oppgi alt, *unntatt evnen til å se*. Ikke bare Pisanellos realisme, som var uhyre høyt utviklet for sin tid, tiltrekker meg, *men også den måten det lykkes ham å la denne realismen gå opp i en flate som egentlig er uforenelig med den realistiske malemåten*, og hvor alt, hovedfigurene og bifigurene, fuglene på himmelen, den grønne vaiende skogen og hvert enkelt blad, tilkjennes samme uinnskrenkede eksistensberettigelse. (Sebald 2005c: 61, mine uthevninger)<sup>54</sup>



Det aktuelle kunstverket, er Pisanellos fresko fra 1435 som han utførte over inngangen til Pellegrinis kapell i Chiesa Sant' Anastasia i Verona. Scenen som utspiller seg, er hentet fra sagnet om den hellige Georg som reddet den palestinske landsbyen Lydda fra dragen som hadde terrorisert den. St. Georg er i maleriet i ferd med å ta avskjed med prinsessen og dra ut for å bekjempe dragen.



En egn som snarere fører tankene mot nord, hever seg – det er i overensstemmelse med fremstillingen å si det slik – mot den blå himmelen. Et skip som ligger med spente seil i en bukt, peker – som eneste objekt i komposisjonen – ut i det fjerne. Ellers er alt nåtid og nærvær, det bølgende landskapet, de pløyde åkrene, hekkene og åsene, byen med sine tak, tårn og tinder og galgen hvor den dømte dingler – et populært kunstgrep på den tiden, som gir scenen en egen livaktighet. Busker, kratt og løv er malt ytterst omhyggelig, og med kjærlighet også dyrene, som Pisanello alltid skjenker den største oppmerksomhet[...] Midt på bildet – principessaen i en kjole av fjær og San Giorgio som har en rustning hvor sølvet har skallet av, men som likevel er omgitt av glansen fra det gyllenrøde håret. Det er forbausende hvordan Pisanello har forstått å sette ridderens mannlige årvåkne blikk, som allerede sveiper sidelengs over det store, blodige verket, opp mot det innesluttete uttrykket i kvinnens øye, bare antydnet ved at øyelokket så vidt senkes. (Sebald 2005c:62-63)<sup>55</sup>

Til forskjell fra de tidligere omtalte maleriene, er dette et kunstverk som formidler, i den forstand at det inviterer betrakteren til å godta premissene for dets eksistens – på denne måten kan det oppfylle forventningene om at noe skal skje i møtet med det. Slik jeg leser sitatene ovenfor, er det mange veier inn i dette maleriet. Evnen til å se, og hva det er som fanger betrakterens oppmerksomhet avgjør hvilken vei som skal lede deg inn dit denne gangen. At alle detaljene i maleriet i tillegg innehar det fortelleren beskriver som ”den samme uinnskrenkede eksistensberettigelsen” åpner opp for stadig nye muligheter til meningsdannelse og kommunikasjon. Maleriet utfolder seg igjen og igjen, alltid for første gang, tilkjennegir seg alltid som nåtid og nærvær. Kjenner man ikke til sagnet om St. Georg og dragen, vil man likevel gjenkjenne spenningen mellom Georg og kvinnen han forlater – vil han vende tilbake eller ikke? Kontrasten mellom blikkene deres, det årvåkne og søkende satt opp mot det innadvendte og ettertenksomme, bærer i seg et spekter av innsikter om Mennesket og dets bragder og udåder. I tillegg er dette maleriet en viktig forbindelse til Sebalds litterære prosjekt forøvrig. St. Georg, Sebalds navnebror, er en gjenganger i de maleriene som fanger hans fortellers oppmerksomhet. St. Georg er de reisendes og vandringsmennenes skytshelgen. Reisen og vandringen er en av de mest sentrale *forbindelsesordenene* som holder Sebalds prosa sammen. Allerede her aner man begynnelsen på en linje som går fra Pisanello og St. Georg videre til Matthias Grünewald, via Sebald selv og derfra tilbake inn i hans forfatterskap til Max Aurach, for så å ta en ny tematisk vending der.

Den tyske renessansemaleren Matthias Grünewald spiller en svært sentral rolle hos Sebald. I *Nach der Natur* er hele det første prosadiket viet maleren, hans liv og verker. Han dukker opp igjen i *Die Ausgewanderten* i historien om Max Aurach. Sebalds måte å forholde



seg til og portrettere Grünewald på, er et svært godt eksempel på hans komplekse identifikasjonsmetode og innskrivningsarbeid.

One of the first things I wrote was a long prose poem [*After Nature*] about the early sixteenth-century painter Matthias Grünewald, about whom we know hardly anything at all apart from his pictures. And it's these lacunae of ignorance and the very few facts that we have that were sufficient somehow for me to move into this territory and to look around there and to feel, after a while, quite at home. (Sebald i Schwartz 2007: 42)

Grünewald har fulgt Sebald fra begynnelsen av hans skjønnlitterære virke. I omtalesene av ham og hans arbeider, kan man gjenkjenne trekk ved Sebalds eget litterære uttrykk, som viser muligheten for at Grünwald også fungerer som en inspirasjonskilde for ham, så vel stilistisk som tematisk. Historisk er Grünewald en hemmelighetsfull personlighet, fordi svært få sikre kilder vedrørende hans liv er bevart. Det er altså hovedsakelig de få verkene man med sikkerhet vet stammer fra hans hånd, som er hovedkilden til kunnskap om hans liv og virke.

Whoever closes the wings/ of the altar in the Lindenhart/ parish church and locks up/ the carved figures in their casing/ on the lefthand panel/ will be met by St. George./ Foremost at the picture's edge he stands/ above the world by a hand's breadth/ and is about to step over the frame's/ threshold[...]The face of the unknown/ Grünewald emerges again and again/ in his work as a witness/ [...] Always the same/ gentleness, the same burden of grief,/ the same irregularity of the eyes, veiled/ and sliding sideways down into loneliness./ Grünewald's face reappears, too,/ in a Basel painting by Holbein/ the Younger of a crowned female saint./ These were strangely disguised/ instances of resemblance, wrote Faenger/ whose books were burned by the fascists./ Indeed it seemed as though in such works of art/ men had revered each other like brothers, and/ often made monuments in each other's/ image where their paths had crossed. (Sebald 2003c:5-6)<sup>56</sup>



Grünwald malte altså, i følge Sebalds beskrivelser, seg selv inn i bildene sine. Slik både signerer han sitt eget verk og inntar en vitneposisjon i forhold til motivet for det. I altertavlen i Lindenhardt finner man Grünwald malt inn i St. Georg skikkelse. Sebalds beskrivelse av St. Georgs posisjon, *en håndsbredde over verden*, bærer i seg et komprimert utsagn om perspektivet og posisjonen man må innta for å rydde vei for erindringen og vitnemålet. En posisjon jeg bruker mye plass innledningsvis på å vise at Sebald inntar som fundament i sitt prosjekt, og som vil bli behandlet mer utførlig i fjerde kapittel av denne studien. Videre, ved å beskrive Grünwalds blikk, viser han at det å *se* nærmest er et kall og en byrde det kan være ensomt å bære.

Deretter refererer Sebald til kunsthistorikeren Wilhelm Fraenger og beskriver hvordan det var vanlig vise hverandre ære og respekt ved å gi avbildede figurer og skikkelser et annet menneskes ansikt; slik som Holbein gir Grünwalds ansikt til en ung, kvinnelig helgen, og som Grünwald gir den tyske skulptøren og treskjæreren Riemenschneiders ansikt til den romerske paven, St. Dionysius, i sin altertavle. Innenfor rammene av et slikt verk, eksisterer det altså et rikt referanseapparat til blant annet historiske hendelse og skikkelser, samt skjulte sympatier, antipatier og politiske og filosofiske overbevisninger. Det er altså flere trekk som viser at Sebald utøver en lignende metode litterært som Grünwald gjør visuelt.

Istedenfor å dedikere seg til Renessansens klassisisme, videreførte Grünewald i sine arbeider en ekspressiv sentraleuropeisk tradisjonen fra senmiddelalderen. Hans hovedverk, Isenheim altertavle, viser tydelig denne påvirkningen, og er et verk Sebald vier stor oppmerksomhet. Grünewalds virkemidler er på mange måter nådeløse og står i sterk kontrast til hverandre. Innenfor rammene av denne altertavlen blir man møtt av blant annet figurativ fordreining for å portrettere vold og lidelse, taktile elementer som tynne, flagrende materialer og slør og sterkt kontrasterende områder av lys og skygge – kombinert med en bruk av sterke, klare farger.

Altertavlen i Isenheim ble utført en gang mellom 1510 -1515 og er i dag utstilt i Colmar. Denne altertavlen utspilte en spesiell rolle i sin tid, og ble satt opp i et sykehus med en spesiell historie – noe Grünewald på ulike måter reflekterer i sitt verk. Sebald beskriver dette slik:

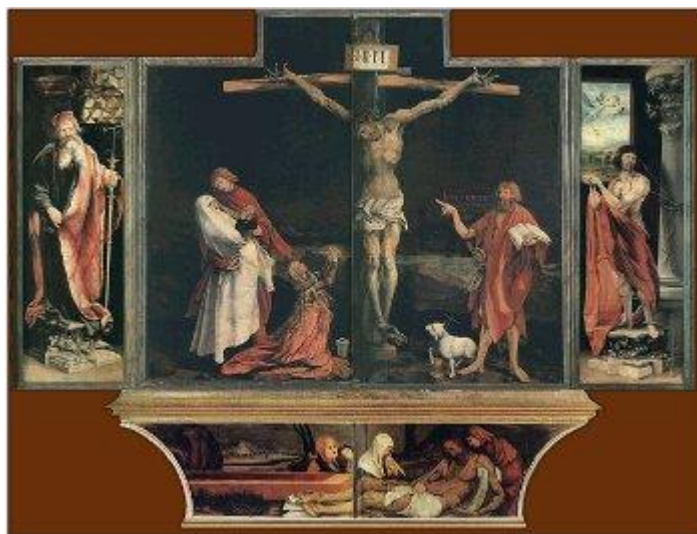
Here the Canons Regular,/ the legendary history of whose order/ is traced back to the anchorite/ Antonius the Hermit who/ in the year 357 departed this life/ in the Theban desert, in 1300/acquired the site from the Murbach/ Cluniacs to found an Antonian hospital/ for the cure of St. Anthony's fire/ which raged throughout all Europe,/ an infection of the blood that led/ to the rotting away of the limbs/ and with leprosy was among/ the most dreaded diseases of the Middle Ages./ When gradually St. Anthony's fire/ died, the Antonian hospitals adopted/ other ailments that afflicted body or mind/ for their healing, such as epilepsy/ and the so-called venereal scourges/ which spread disastrously after 1490./ The treatment of patients who at their arrival/ were usually half-destroyed already/ tended towards this, that, as/ hieratic witnesses to evil,/ at first they were led to the altar/ in the choir aisle, baptised in the name/ of a martyr to God and so, as it were/ despite and together with their perversion,/ brought into the precincts of salvation./ In this it happened not infrequently/ that from the relic of St. Anthony/ encased in the shrine of the altar/ a miracle emanated[...]. ( Sebald 2003c:22-23)<sup>57</sup>

St. Anthony's fire var en vanlig sykdom i Middelalderen. I dag er den identifisert som ergotisme, som er en forgiftning forårsaket av en sopp, ergot, som vokser på rug. Soppen infiserte rugmelet, som igjen ble brukt til brød. Ergot inneholder et kjemisk stoff som får de forgiftede til å gå berserk og som forårsaker koldbrann i hender og føtter. Dette resulterte ofte i amputasjoner av de rammede kroppsdelene. Ofre for denne lidelsen, følte det som om kroppen var i brann, derav navnet på sykdommen.<sup>58</sup> Senere, etter at denne sykdommen ble utryddet, ble sykehuset brukt til behandling av lidelser som syfilis, epilepsi og andre sykdommer det var knyttet en viss skam og overtro til.

Selve altertavlen har to sette med utfoldbare vinger, og består dermed av tre hoveddeler. Den ytterste delen fremstiller Kristi korsfestelse og er den mest kjente og omtalte av de tre.

[...]the rituals of purification/ according to which the sick were treated/ became a battle fought over their bodies/ against the presence of death manifested/ in madness; became indeed the most/ fundamental of all confrontations in which the altar-work commissioned/ from Grünewald by Guido Guersi,/ the Isenheim Preceptor, was to engage/ the painter in a great therapeutic/ task through the representation,/ executed in beautiful and harrowing/ colours, of the hour of the pale/ streams of pus. (Sebald 2003c: 24-25)<sup>59</sup>

Kristi legeme er dekket av blemmer, som setter verket i forbindelse med de sykdommene som ble behandlet ved hospitalet. Den nederste delen av altertavlen fremstiller Kristi begravelse. Denne delen kan, i likhet med altertavlens hoveddel, foldes ut, og når dette gjøres, amputeres benene fra den døde kroppen. Dette konkretiserer hva ofrene for St. Anthony's Fire måtte gjennomgå, som beskrevet ovenfor. De sykes lidelser blir slik overført til Kristi legeme gjennom denne altertavlen, og løftet om at Guds sønn skal ta på seg menneskenes lidelser og skyld blir tydeliggjort og materialisert.



Grünewald evner i sin korsfestelse å gjenskape Kristi lidelser, male inn i motivet sykehusets historie, og portrettere smerte og lidelse på en sånn måte at det opphever den fysiske smerten og går over i en mer sjelelig dimensjon.

The famous *Crucifixion* from the Isenheim Altar portrays the agony of Christ with a penetrating forcefulness seen neither before nor since. The tortured body, with its bowed head and skin almost grey in pallor, its strained sinews and muscles and its fingers seemingly frozen rigid in cramps, bears witness to Christ's suffering. The

slight sag in the arms of the cross reinforces the impression that the body is hanging heavily downwards. The terrible nature of the scene is reflected in the stormy night landscape and the intense expressions and poses of the Virgin Mary, John and Mary Magdalene. Unique in the expressive force of its poses and gestures, Grünewald's panel acquires its "overwhelming" character first and foremost from the eruptive power of colour and colour contrast. None of the great German painters of Dürer's era matched Grünewald in evoking the emotions of the spectator through colour rather than through drawing. (Walther 2005:190)

Symbolikken og de eksistensielle sidene ved verket er overveldende, konfronterende og påtrengende. "Grünewald, who in any case must have tended/ towards an *extremist view of the world*,/ will have come to see the redemption of the/ living as one from life itself." (Sebald 2003c:25)<sup>60</sup> Grünewalds ekstreme blikk på verden forbinder Sebalds prosadikt til Max Aurach og hans historie, ved at denne refleksjonen over hans verk legges nesten ordrett i Aurachs munn.

Jeg hadde svært lenge næret et ønske om å se Grünewalds Isenheim-bilder i virkeligheten, og særlig det av gravleggingen, som så ofte hadde foresvevet meg mens jeg malte[...] *Denne mannens ekstreme blikk på verden*, som gjennomtrenger hver eneste detalj, radbrekker alle lemmer og sprer seg som en sykdom i fargene, passet helt til meg selv, noe jeg alltid hadde visst og nå fikk bekreftet ved selvsyn. Lidelsens uhyrlighet som utgikk fra de fremstilte skikkelsene og la seg over hele naturen, for igjen å flyte tilbake til de menneskelige dødsfigurene fra det utviskede landskapet, denne uhyrligheten steg og sank i meg nå, ikke annerledes enn tidevannet i havet. Mens jeg så på de gjennomborede legemene og kroppene til dem som overvar henrettelsen, knekket som siv av sorg, forstod jeg etter hvert at ved et visst punkt opphever smerten sin egen betingelse, bevisstheten, og dermed kanskje seg selv – vi vet svært lite om dette. Det står derimot fast at den sjelelige lidelsen praktisk talt er uendelig. Når man tror at man har nådd den siste grensen, finnes det alltid enda flere plager. Man faller fra avgrunn til avgrunn. Den gang i Colmar, fortalte Aurach, så jeg alt helt tydelig for meg, hvordan det ene hadde ført til det andre, og hvordan det siden hadde vært. (Sebald 2005b: 158-159)<sup>61</sup>

I Grünewalds altertavle gjenkjenner Max Aurach sitt eget indre, sjelelige smertesenter. Beskrivelsen av Aurachs indre tilstand og hans identifikasjon med sykkeligheten og smerten i verket – lidelsen som beveger seg som tidevannet i ham – kan sees på som en sjelelig koldbrann. Hans tilstand henger sammen med hele det historiske traumet han er en del av. I forlengelse av dette kan hans brudd med sin egen fortid, ordløshet og manglende kommunikasjonsevne sees på som en sjelelig amputasjon. Slik utvides Grünewalds meningsunivers til å omfatte smerten som fenomen og som en felles menneskelig erfaring og tilstand. I en slik opplevelse av et kunstverk, nærmer man seg kanskje svaret på spørsmålet om hva slags type *sannhet* billedkunsten potensielt forvalter.



## Støvets estetikk

Når jeg så Aurach arbeide på en av portrettstudiene sine i ukevis, tenkte jeg meg sant å si ofte at det han først og fremst var ute etter, var å skape mer støv. (Sebald 2005b:150)<sup>62</sup>

Reaksjonene til Mattias Grünewalds bilder viser hvordan ulike elementer i et maleri kan oppfattes som beskrivende for en indre, sjelelig tilstand. Dette gjelder da særlig de nonfigurative delene av maleriet, som farger og dypere meningslag i symbolikken som er nedfelt i bildet. Mattias Grünewald skapte altertavlen i Isenheim på oppdrag og hadde dermed klare rammer for sitt uttrykk. Til tross for dette utviste han virtuositet og en svært selvstendig tilnærming til den tematikken han klarte å tilføre et klassisk religiøst motiv. Smerten som kommer til uttrykk i hans altertavle er gjenkjennbar som en universell menneskelig tilstand; og mennesker med vidt forskjellige bakgrunner og historier vil kunne identifisere seg med den. Stilistisk knyttes Grünewald og Max Aurach sammen ved at de begge kan sies å representere uttrykk for ekspresjonisme – det vil si en tendens til å forvrengte den ytre virkeligheten for å fremstille det emosjonelle og indre. I historien om Max Aurach problematiseres den kunstneriske prosessen og kunstverkets meningsinnhold både fra betrakterens og kunstnerens side, gjennom Aurachs metode og uttrykksform. Det som presser seg frem i hans verker, gir seg til kjenne, ikke bare på lerretet, men også hans studio bærer preg av det han presenterer kunstnerisk. Gjennom Max Aurach, belyser Sebald igjen de avgjørende spørsmålene om grensen mellom virkelighet og kunstnerisk uttrykk og mellom individet og dets kunstverk; om muligheten for *sannhet* i det kunsten kommuniserer – og om billedkunsten rolle i dette.



[...]hele innboet beveger seg millimeter for millimeter mot sentrum av rommet, hvor Aurach har stilt opp staffeliet sitt i det grå lyset som faller inn gjennom det høye nordvinduet dekket av et flere årtier gammelt støvlag. *Siden han påfører fargene i store mengder og hele tiden skrapet dem av lerretet under arbeidets gang, er gulvbelegget dekket av en masse som for en stor del er blitt hard og skorpete allerede, og som er oppblandet med kullstøv, flere tommer tykk i midten, men gradvis flatere ut mot sidene. Enkelte steder ligner den en lavastrøm, og Aurach hevder at den representerer det egentlige resultatet av hans ustanselige anstrengelser, og det mest åpenlyse beviset på hans mislykkethet.* Det hadde alltid vært av den største betydning for ham, sa Aurach ved en anledning, at ingenting forandret seg på arbeidsplassen hans, at alt forble slik det hadde vært før, slik han hadde innrettet seg, slik det var nå, og at ingenting kom til bortsett fra avfallet som hopet seg opp mens han laget bildene, og støvet som

og som nesten han eide her på langsomt lært sto ham mye luften og Ingenting var enn et hus hvor syntes han, og mer vel enn der ligge mildnet under slagget som materien, grann opp i ingenting. arbeide på en sine i ukevis, å si ofte at det var ute etter, støv. Den tegningen hvor øyeblikk kunne dusin av



uopphørlig la seg, var det kjæreste jorden, hadde han seg å forstå. Støvet nærmere enn lyset, vannet, sa han. mer uutholdelig det blir tørket støv, han følte seg aldri hvor tingene fikk uforstyrret og det fløyelsgrå oppstår når for grann, løser seg Når jeg så Aurach av portrettstudiene tenkte jeg meg sant han først og fremst var å skape mer heftige, hengivne han ofte på et bruke opp et halvt kullstiftene, som

var brent av piletre; både denne tegningen og bevegelsene frem og tilbake over det tykke læraktige papiet og det at han hele tiden visket ut det han hadde tegnet med en ullfille som var fullstendig gjennomtrukket av kull, var i virkeligheten en eneste stor støvproduksjon som bare opphørte i nattetimene. Det forundret meg igjen og igjen hvordan Aurach når arbeidsdagen var slutt, hadde fått frem et svært umiddelbart portrett av de linjene og skyggene som hadde unnsuppet tilintetgjørelsen, og enda mer forundret det meg at han den påfølgende morgenen, straks modellen hadde inntatt plassen sin og han hadde kastet et første blick på ham, med usvikelig sikkerhet visket ut portrettet igjen, for deretter på nytt å grave frem fra bakgrunnen igjen, som var sterkt redusert etter de vedvarende ødeleggelsene, de til syvende og sist, som han sa ubegripelige ansiktstrekkene og øynene til den som satt overfor ham, og som ofte heller ikke var lite redusert av denne arbeidsprosessen. *Hvis Aurach, etter å ha forkastet eller rettere sagt gnidd inn i papiet kanskje førti varianter og dekket dem med nye utkast igjen, bestemte seg for å gi slipp på bildet, mindre av overbevisning om at det var ferdig enn av en følelse av utmattelse, så virket det for betrakteren som om*

*bildet var utgått fra en lang anerekke med grå, kremerte ansikter som fortsatt gikk igjen i det istykkerskrapte papiret. (Sebald 2005b:149-151)<sup>63</sup>*

Sammenlignet med det narrative, hvor ordet er det bærende elementet, er det kanskje hos Aurach taushetens og det ordløses ytterste konsekvens som gir seg til kjenne. Støvelagene som ligger igjen etter hans arbeid kan sees på som en kompensasjon for det ujevne i hans liv. Støvet former et tredimensjonalt fysisk uttrykk for det punktet i hans livshistorie, som definerer alt han foretar seg. Samtidig er hans arbeid og arbeidsmetode preget av en desperasjon. Man aner de underliggende kreftene som driver ham i forhold til uttrykket sitt. I denne stadig tilbakevendende tvilen, utprøvingen og selvkorrigeringen, finnes en forbindelse til Sebalds litterære forsøk på gjenopprettelse og hans fortellers fortvilelse knyttet til den litterære representasjonen. ”Hundrevis av sider hadde jeg fylt med blyant eller kulepennskriblingen min. Langt det meste var strøket, forkastet eller overrablet til det uleselige med tilføyelser. Selv det jeg til slutt kunne la passere som den ’endelige’ versjonen, forekom meg å være et mislykket lappverk.” (Sebald 2005b: 213)<sup>64</sup>

Fortellerens reaksjoner til Aurachs portrett peker i samme retning. Aurach som person og den historiske konteksten han er en del av, har den samme iboende egenskapen, som jeg leser ut av Sebalds forsøk på gjenopprettelse: overgangen fra uvitenhet til kunnskap. Voldsomheten i uttrykksbehovet signaliserer nødvendigheten i det. Wittgenstein sier: ”Om det man ikke kan tale, må man tie.” (Wittgenstein 1921:105) Aurachs malerier uttrykker: ”Om det man ikke kan tale, må man forme.” På lerretet er det et ansikt som til slutt, på grensen til det abstrakte defineres, men det trer frem fra en bakgrunn av mange ansikter. Dette fører til at dets historie oppfattes som større enn det selv. Det inneholder et *riss* inn i et emosjonelt landskap, hvor den ordløse smerten pulserer. Jeg har kalt dette for ”støvets estetikk”, men man kunne kanskje også betrakte Aurachs bilder som uttrykk for en smertens eller en taushetens estetikk. Det er en estetikk som repeterer og som bearbeider en erfaring det ikke lar seg gjøre å bli ferdig med.

Vi forsøker å gjengi virkeligheten, men jo mer vi forsøker, desto mer trenger det seg på oss, det som alltid har vært å se på historiens teater: den falne trommeslageren, infanteristen som akkurat stikker ned en annen, det bristende øyet til en hest, den usårlige keiseren, omgitt av generalene sine midt i det frosne kampgnyet. Vår beskjeftigelse med historien[...] er en beskjeftigelse med ferdigfabrikkerte bilder som allerede er inngravert i hodene våre, og som vi stirrer vedvarende på mens sannheten ligger et annet sted, i en utkant intet menneske har oppdaget ennå. (Sebald 2004b: 63-64)<sup>65</sup>



Aurachs bilder befinner seg i utkanten av de realistiske historiske fremstillingene, samtidig er de et uttrykk for nettopp dette. Ved å skrape frem disse abstrakte, maltrakterte ansiktene; gjennom den metodiske repetisjonen som former et lydløst, vedvarende skrik, formidler han erfaringen av enkeltmenneskets plass i et historisk traume det er nærmest umulig å ta inn over seg konsekvensene av. Ansiktene på de istykkerrevne lerretene kommuniserer en autentisk erfaring av det menneskelige, av lidelse og av fortiden. Slik både definerer de malerkunstens egenartede mulighet, og nærmer seg samtidig den *sannheten* fotografiet er bærer av – det Roland Barthes beskriver som fotografiets *noema*: ”*dette-har-vært*”. ”I motsetning til disse imitasjonene kan jeg i forbindelse med Fotografiet aldri benekte at *tingen har vært der*. Det som skjer er at virkeligheten og fortiden knyttes sammen.” (Barthes 2001:95) Sebald betrakter dette skillet slik:

Roland Barthes saw in the by now omnipresent man with the camera an agent of death, and in photography something like the residue of a life perpetually perishing. What distinguishes art from such undertaker's business is that life's closeness to death is its theme, not its addiction. It confronts the extinction of the visible world in an interminable series of reproduction by the deconstruction of phenomenal forms. (Sebald 2005d:84)<sup>66</sup>

Aurachs bilder knytter på sitt vis også virkeligheten og fortiden sammen, men skulle man forsøke å formulere et Maleriets *noema*, ville forskjellen ligge i forholdet til det Roland Barthes beskriver som *referenten*. Han sier:

Først og fremst måtte jeg klart innse, og deretter[...] klart uttrykke hvordan Fotografiets referent ikke er den samme som for andre representasjonssystemer. Det jeg kaller den ”fotografiske referenten” er ikke det *fakultativt* virkelige som en ting eller et tegn refererer til, men den *nødvendigvis* virkelige ting som ble plassert foran kameraobjektivet, og uten hvilket det ikke ville vært noe fotografi. (Barthes 2001: 94)

Til forskjell fra fotografiet, kan maleriet og litteraturen sies å benytte seg av flere av de samme mekanismene i sin representasjon. ”Der et maleri eller en prosabeskrivelse aldri kan bli annet enn en smal, selektiv tolkning, kan et fotografi ansees som en smal, selektiv transparens.” (Sontag 2004a:14) Maleriet, som et fortolkende medium, står i et nært forhold til det fiktive. Samtidig utfyller maleriet det narrative ved at det inkluderer sanseapparatet på en helt annen måte. Det evner å kommunisere tilstander og vise frem forbindelser som det ikke finnes ord for. Maleriets *noema* må altså formuleres på bakgrunn av at maleriet både har muligheten til å gjengi virkeligheten uten å ha sett den, eller ved å se tilbake på den og til å kommunisere *sannhet* på en måte som gjør at den oppleves autentisk. Jeg leter etter noe i

skjæringspunktet mellom Barthes ”*fakultativt* virkelige som en ting eller et tegn refererer til” og Sebalds tematiske ”closeness to death” – helt enkelt og i forlengelse av Barthes fotografiske *noema*, vil det være: ”*Dette-kunne ha-vært*”, eller ”*Dette er-og kunne ha-vært*”.

## Spor av smerte I

Jeg skulle gjerne hatt en *Blikkenes historie*. For med fotografiet kommer også muligheten til å se meg selv som en annen: En utspekulert oppløsning av bevisstheten om egen identitet. (Barthes2001:22)

Mens Sebalds kommentarer og forhold til malerier ikke er viet så mye oppmerksomhet, er derimot fotografiene, og på hvilke måter teksten og fotografiene utfyller hverandre, kanskje det mest omtalte aspektet ved Sebalds litterære prestasjoner. Jeg mener det er fruktbart å se på Sebalds omgang med ulike bilder, som en prosess og en diskusjon om *blikket* – om hva det vil si å *se* og om hvordan man *ser*. Med fotografiene videreføres denne og tydeliggjør det visuelle rolle i Sebalds sannhets- og erindringsprosjekt – metaestetisk og selvbiografisk – på grunn av deres særegne forhold til det de viser frem og til tiden. Fotografier representerer en helt egen tilgang til verden, og en helt egen måte å *se* på. ”Uansett hva det viser og hvordan det gjør det, så er det alltid usynlig: Det er ikke fotografiet man ser. Kort sagt, referenten kleber.” (Barthes 2001:15) De fotografiene Sebald forholder seg til, er amatørfotografens – familiealbumet, snapshots, fragmenter og forgangne øyeblikk. Fotografiene utgjør et eget lag i hans tekster – en parallell, fortidig verden – og representerer den viktigste grenseoverskridelsen Sebald foretar seg. De forteller noe om hva som forsvinner, og om hva som består – og om hvilke grep man må benytte seg av for at ikke Historien skal renne ut som sand mellom fingrene på deg.

De ulike måtene å forandre og forfalske fotografiet på, omtales ikke direkte mer enn et sted i *Die Ausgewanderten* og et sted i *Austerlitz*, men antydes heller, og omgås indirekte. Det retusjerte, manipulerte fotografiet befinner seg derfor underliggende og i utkanten av den refleksjonsradiusen Sebald beveger seg innenfor når han behandler og omtaler fotografier i sitt litterære univers. Samtidig foregår det en utvikling fra ”familiealbumet” i *Die Ausgewanderten* til de mer tematisk ladede fotografiene i *Austerlitz*, hvor spørsmål omkring *kontekst*, *erindring* og *autentisitet* blir tydeliggjort og mer presserende.

Well, the pictures have a number of different sources of origin and also a number of different purposes. But the majority of the photographs do come from the albums that certainly middle-class people kept in the thirties and forties. And they are from the

authentic source. Ninety percent of the images inserted into the text could be said to be authentic, i.e., they are not from other sources used for the purpose of telling the tale. I think they have possibly two purposes in the text. The first and obvious notion is that of verification – we all tend to believe in pictures more than we do in letters. Once you bring up a photograph in proof of something, then people generally tend to accept that, well, this must have been so[...] So the photographs allow the narrator, as it were, to legitimize the story that he tells[...] The other function that I see is possibly that of arresting time. Fiction is an art form that moves in time, that is inclined towards the end, that works on a negative gradient, and it is very, very difficult in that particular form in the narrative to arrest the passage of time. And as we all know, this is what we like so much about certain forms of visual art[...] You are taken out of time, and that is in a sense a form of redemption, if you can release yourself from the passage of time. And the photographs can also do this – they act like barriers or weirs which stem the flow. I think that is positive, slowing down the speed of reading as it were. (Sebald i Schwartz:40-42)

Sebald skiller altså ut to hovedfunksjoner for fotografiene: en bekreftende, dokumenterende funksjon, og en evne til å stoppe tiden – som motvekt til det narrative, som med nødvendighet beveger seg i tid. Jeg vil utdype dette ved å legge vekt på hvordan man *ser* i møtet med fotografier til forskjell fra andre visuelle uttrykk; og hva det kan innebære å forholde seg til fotografier, på ulike måter, som fragmenter av virkeligheten. For allerede her ligger en avgjørende forskjell mellom kunstverkene Sebald kommenterer og fotografiene i hans tekster: de er ikke kunstverk. De forvalter noe *annet*. Det finnes en klar kritisk diskurs og tradisjon knyttet til fotografiet, med noen sentrale kommentarer som Sebald tydelig forholder seg til. Samtidig utfordrer hans prosanarrativ og dets forhold til fotografiene disse kommentarene, og åpner opp for nye spørsmål og muligheten for å se nye sammenhenger.

Roland Barthes kjente essay over fotografiet *La Chambre claire. Note sur la photographie* (*Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*) er et viktig bidrag til refleksjonene knyttet til hva som skiller fotografier fra andre bilder, og hans begreper er et godt verktøy til å si noe om Sebalds bruk av fotografier og den vekten han tillegger dem. Barthes' undersøkelse bunner i det han beskriver som et "ontologisk" begjær: "Jeg ville for enhver pris vite hva det var i 'seg selv', vite hvilket vesenstrekk som gjorde at det skilte seg ut i bildenes verden." (Barthes2001:11) Hans utgangspunkt er svært personlig, og dette styrer og former argumentasjonen hans. Han sier:

Men når jeg kom frem til Fotografiets vesen i sin allmennhet, tok jeg en annen vei, og i stedet for å følge den formelle ontologiens (logikkens) vei, stanset jeg opp og holdt fast ved mitt begjær og min sorg som en skatt. [...] Som *spectator* interesserer jeg meg for Fotografiet bare rent "følelsesmessig". Denne interessen ville jeg utdype, men ikke som noe problem (eller tema), snarere som et sår: jeg ser, jeg føler, altså merker jeg, betrakter jeg og tenker jeg. (Barthes2001: 32)

Hans mest kjente poeng er det hovedskillet han setter mellom to ulike måter å interessere seg for fotografiet på: *studium* og *punctum*.

Det første er åpenbart en utstrekning i rommet, det løper som et felt jeg ut fra hele min kultur oppfatter som ganske kjent. Dette feltet kan være mer eller mindre stilisert og vellykket gjengitt, alt etter fotografens dyktighet eller flaks, men det henviser alltid til en klassisk informasjonstype[...] Tusener av fotografier hører inn under dette feltet, og selv om jeg selvsagt kan ha en allmenn interesse for og stundom røres av disse fotografiene, så formidles denne sinnsbevegelsen av en moralsk og politisk kultur. Det jeg føler overfor disse fotografiene er en *middels-* affekt, som nærmest virker innlært. Jeg kjente ikke til noe fransk ord som kunne dekke denne formen for menneskelig interesse, men jeg tror det eksisterer et på latin, nemlig ordet *studium*, som ikke – i hvert fall ikke i første omgang – betyr ”studie”, men snarere konsentrasjon om noe, sans for noen, en slags allmenn driftsbetning, som nok er oppmerksom, men ikke spesielt skjerpet. Det er gjennom dette *studium* at jeg interesserer meg for mange fotografier, enten ved at jeg oppfatter dem som politiske vitnesbyrd eller gledes av dem som gode historiske scener, for det er gjennom min kultur (denne konnotasjonen er til stede i ordet *studium*) at jeg blir deltagende i disse figurene, ansiktsuttrykkene, gestene, omgivelsene, handlingene. (Barthes 2001: 37-38)

En slik måte å *lese* og plassere fotografier på står altså i forhold til, eller i motsetning til ditt eget kulturelle rammeverk og kontekst. Man forholder seg til disse fotografiene med en distanse, de er bærere av informasjon, men de infiltrerer ikke livet ditt på noen måte. Det gjør derimot de fotografiene som inneholder det elementet Roland Barthes beskriver som *punctum*.

Det andre elementet vil avbryte (eller skandere) *studium*. Denne gangen er det ikke jeg som oppsøker elementet (som når jeg undersøkte feltet for *studium* med min overlegne bevissthet), men elementet som skytes frem fra scenen, lik en pil som gjennomborer meg. Det finnes et latinsk ord som betegner dette såret, dette stikket eller merket som skapes av en spiss gjenstand, og dette ordet passer meg desto bedre ettersom det dessuten refererer til tanken om tegnsetting og punktuering, og fordi de fotografiene jeg omtaler ganske riktig er punktuerte, betonte, iblant også spekket med slike sensitive punkter; og disse merkene, disse sårene er nettopp en rekke punkturer. Dette andre elementet, som kommer inn og forstyrrer *studium*, kaller jeg derfor *punctum*; for *punctum* er også: et stikk, et lite hull eller kutt, en liten flekk – og dessuten et terningkast. Et fotos *punctum* er denne tilfeldigheten som *treffer meg* (men som dessuten marter meg, piner meg. (Barthes 2001: 38)

Videre sier han: ”Hvor glimtvis og blendende det enn kan være inneholder *punctum* en mer eller mindre latent ekspansjonskraft” og han beskriver virkningen av *punctum* som ”’det tenkende øyet’ som får meg til å tilføye fotografiet noe.” (Barthes 2001:58)

Den detaljen som interesserer meg er altså ikke, i det minste ikke strengt tatt, intendert, og formodentlig er det ikke nødvendig at den er det. Den befinner seg innenfor den fotograferte gjenstandens synsfelt i form av et supplement som på en

gang er uunngåelig og gratis; den vitner ikke nødvendigvis om fotografens kunstneriske dyktighet; den forteller kun at fotografen var tilstede[...] Fotografens synskhet består ikke i å ”se”, men i å være der. Og måtte han fremfor alt unnlate å vende seg om lik Orfeus, for å se hva han fører med seg, og gir meg! (Barthes 2001: 62-63)

Et fotografis *punctum* er altså vilkårlig, det vil ikke nødvendigvis være det samme for alle, og en fotograf vil heller ikke kunne skape et *punctum*. Det er en detalj i fotografiet, som blir tilført betydning fordi noen har lagt merke til den og latt seg berøre, eller *såre* av den. ”Enten det avgrenses eller ei, så er det et supplement: Det er det jeg føyer til et foto og som *ikke desto mindre er der*[...] så fort det oppstår et *punctum* skapes (anes) et blindt felt.” (Barthes 2001: 70-72) – Og dette blinde feltet er det som gir muligheten til å gi motivet ”et liv utenfor sitt portrett”, eller sette det i forbindelse med betrakterens *virkelighet* og på den måten sette det inn i en kontekst. ”[...] da fører det betrakteren med seg utover sin ramme, og det er nettopp dette som gjør et foto til noe som liver meg opp. *Punctum* er følgelig et slags subtilt *utenom-felt*.” (Barthes 2001: 74) *Punctum* har altså det til felles med erindringen, at det gir en mulighet for å inkludere en detalj, i denne sammenhengen fotografiet, inn i en større sammenheng – en mulighet for å få en plass i et pågående kontinuerlig narrativ, i form av et menneskes liv.

I del to av *Det lyse rommet*, utdyper Barthes sin forståelse av *punctum* og *punctums* virkning ved å fokusere på de mer eksistensielle sidene ved fotografiet. Det første han understreker er *punctums* vilkårlige, individuelle karakter.

Jeg kan ikke her gjengi Fotografiet fra Vinterhaven. Det eksisterer bare for meg. For deg ville det ikke vært mer enn bare enda et likegyldig foto, et av tusenvis eksempler på ”hva som helst”[...] I beste fall ville det kunne interessere ditt *studium*: perioden, klærne, fotogeniet. Men det vil aldri kunne såre deg. (Barthes 2001:91)

Det andre poenget hans er knyttet til det spesielle forholdet fotografiet står i til sin referent og til tiden.

Nå vet jeg at det finnes et annet *punctum* (et annet ”stigma”) enn ”detaljen”. Dette nye *punctum*, som ikke lenger har noe med formen å gjøre, men med intensiteten, det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet (”*dette har vært*”), dets rene representasjon[...] Men *punctum* er: *Han skal dø*. Jeg leser på en og samme tid: *Dette vil skje og dette har skjedd*. Skrekkslagen kan jeg observere en fortidig fremtid hvor døden står på spill. Ved å gi meg poseringens absolutte fortid[...] taler fotografen til meg om døden i fremtiden[...] og liksom psykotikeren Winnicott skriver om, rystes jeg av *en katastrofe som allerede har skjedd*. Ethvert fotografi er denne katastrofen, enten den som er fotografert allerede er død eller ei. (Barthes 2001: 117)

Begge disse måtene å forstå og oppleve *punctum* på gjenfinner man i Sebalds tekster. Hans måte å forholde seg til fotografier på, som en del av et narrativ, fører samtidig denne diskusjonen videre og problematiserer fotografiens forhold til virkeligheten og erindringen. På denne måten får de også en tematisk status knyttet til, og som griper inn i alle Sebalds tilbakevendende undersøkelser og hovedanliggender.

Et forhold som belyser dette, er at de fotografiene som direkte berører Holocausts forbrytelser aldri blir vist, bare omtalt. I *De utvandrede* gjelder dette fotografier fortelleren har sett på en utstilling i Frankfurt, i *Austerlitz* er det fotografiene fra Gettomuseet i Terezín (Theresienstadt) som ikke blir gjengitt i teksten. Beskrivelsen av et fotografi av tre jødiske jenter tatt i den polske gettoen Litzmannstadt, demonstrerer Barthes poeng om *punctum* som en personlig utvidelse av fotografiets betydning.

Bak en loddrett vevramme sitter tre unge, kanskje tjue år gamle kvinner. Teppet som de knyter, et uregelmessig geometrisk mønster som også i fargene minner meg om mønsteret på sofaen hjemme i stuen vår. Hvem de unge kvinnene er, vet jeg ikke. På grunn av motlyset som faller inn gjennom vinduet i bakgrunnen, kan jeg ikke se øynene deres tydelig, men jeg kjenner at alle tre ser mot meg, for jeg står jo på samme sted som Genewein, regnskapsføreren, stod med fotoapparatet sitt. Den midterste av de tre unge kvinnene har lyseblondt hår og ligner på en eller annen måte en brud. Veversken på hennes venstre side bøyer hodet litt til siden, mens hun til høyre ser så urokkelig på meg at jeg ikke holder det ut lenge. Jeg lurar på hva de tre kan ha hett – Roza, Lusja og Lea eller Nona, Decuma og Morta, nattens døtre med tegn og trå og saks. (Sebald 2005b:219-220)<sup>67</sup>

Når det gjelder Barthes' andre poeng, er det Austerlitz møte med to fotografier, henholdsvis av seg selv som barn og moren sin, som best belyser og utdyper dette.

Ja, og dette her[...] sa Vera etter en stund, det er du, Jacquot, i februar 1939, ca et halvt år før du reiste fra Praha[...]Bildet lå foran meg, sa Austerlitz, men likevel våget jeg ikke å ta i det[...] Meg selv i denne rollen husket jeg imidlertid ikke, uansett hvor mye jeg anstrengte meg den kvelden og senere. Jeg kjente riktignok igjen det uvanlige hårfestet, som gikk skrått over pannen, men ellers var alt i meg visket ut av en overveldende følelse av fortid. Jeg har studert fotografiet mange ganger senere[...] jeg studerte hver detalj med forstørrelsesglass, uten noen gang å finne det minste holdepunkt. Og mens jeg gjorde det, følte jeg meg alltid gjennomboret av det granskende blikket til pasjen, som var kommet for å kreve sin del tilbake, og som stod på det tomme jordet i morgengryet nå og ventet på at jeg skulle ta opp hansken og avverge den ulykken som lå foran ham. Den kvelden i Sporkova, da Vera viste meg bildet av barneridderen, var jeg ikke, som man skulle anta, beveget eller rystet, for eksempel, sa Austerlitz, bare uten språk og begreper og ute av stand til noen som helst tankevirksomhet. Også når jeg senere tenkte på den fem år gamle pasjen, ble jeg fylt av blind panikk. (Sebald 2004b: 153-155)<sup>68</sup>



I møte med fotografiene, er det altså mer enn en mulighet for gjenkjennelse som er utslagsgivende. Austerlitz konfronteres med sin fortid og manglende erindring om denne på en måte som oppleves som absolutt. Han kan ikke benekte at dette øyeblikket fant sted, samtidig har han ingenting å møte det fotografiet *krever* av ham med. Hans tidligere barnepike, Vera, som han klarer å spore opp i Praha, er den eneste som kan bøte det bruddet kronologien i hans liv har blitt påført.

Flere dager etter hverandre lette jeg også gjennom dokumentene for årene 1938 og 1939 i Prahas teaterarkiv på Celetná, og der, mellom brev og personalmapper, programhefter og gulnede avisutklipp, støtte jeg på et fotografi *uten påskrift*, av en skuespillerinne som syntes å stemme med min uklare erindring om mor, og hvor Vera, som alt lenge hadde betraktet ansiktet til den kvinnelige konserttilhøreren jeg hadde kopiert fra filmen om Theresienstadt, før hun ristet på hodet og la det til side, straks og uten den minste tvil, som hun sa, gjenkjente Agáta, slik hun hadde vært den gang. (Sebald 2004b: 210)<sup>69</sup>

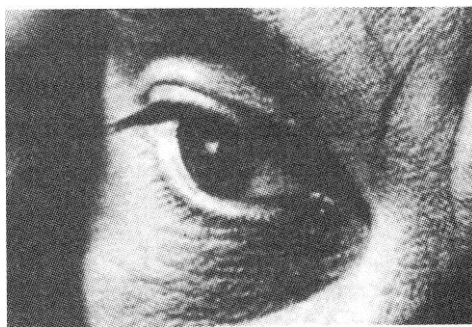
Hennes fortellinger bekrefter fotografiene og omvendt. Fotografiene definerer en grense, eller snarere opphever denne grensen, mellom nåtiden og fortiden – og mellom liv og død. Flere steder beskrives fotografiene som beslektet med gjengangere eller spøkelser. ”Gang på gang[...] bladde jeg gjennom dette albumet den ettermiddagen, og siden har jeg stadig bladd gjennom det på nytt fordi det faktisk sto for meg, og fremdeles står for meg, som om de døde vendte tilbake, eller som om vi var i ferd med å gå inn til dem.” (2005b:47)<sup>70</sup> De føyer seg til de observasjonene som ”[...] styrket meg i den mistanken jeg lenge hadde næret, nemlig at grensen mellom liv og død er mindre ugjennomtrengelig enn vi vanligvis tror, sa Austerlitz”

(Sebald 2004b: 234)<sup>71</sup>. Den særegne evnen til å bekrefte fortid, gjør at man innhentes av fotografiene på en annen måte enn med andre typer bilder. ”Realistene, som jeg tilhører [...] ser slett ikke fotografiet som en ”kopi” av virkeligheten, men derimot som en slags utstråling av fra en *forgangen virkelighet*, altså en *magi* og ikke en kunstart.” (Barthes 2001: 108) Slik avsløres fotografiens doble funksjon, slik det fremkommer av Sebalds tekster – som vitnemål og bevis, og som berøringspunkter med den tematikken som kretser rundt eksil, erindring, tap og trauma, både individuell og historisk.

### En blikkets etikk

For Fotografiet har makten – som det mer og mer er i ferd med å miste, fordi frontalpositur vanligvis anses for å være helt umoderne – til å *se meg rett i øynene*. (Barthes 2001:135)

Fotografiet kan konfrontere, påstå og kreve noe tilbake. Dette forskyver forventningene til og måten man reagerer på fotografier, til forskjell fra andre bilder. ”I vår tidsalder finnes det ikke noe kunstverk som blir betraktet med en slik oppmerksomhet som fotografiet av en selv, av de nærmeste slektninger og venner, den elskede,” skrev Lichtwark allerede i 1907, og førte dermed undersøkelsen bort fra de estetiske distinksjonenes område og inn på de sosiale funksjoners.” (Benjamin 1991:75-76) Stilt overfor fotografier konfronteres man på en ny måte med sine egne valg – og man stilles til ansvar for sin egen unnlatelse og uoppmerksomhet.



I flere uker gikk jeg og bar på magasinet, leste stadig vekk igjennom artikkelen, som hadde åpnet en avgrunn i meg, følte jeg, studerte det mørke øyet til Aurach som så ut til siden fra et av fotografiene som ledsaget teksten, og forsøkte i det minste i ettertid å begripe hvilke hemninger og hvilken forlegenhet det var som hadde gjort at vi i sin tid unngikk å bringe samtalen inn på Aurachs herkomst[...] Når jeg tenkte tilbake på det nå, stod det for meg som utilgivelig at jeg den gang i Manchester enten hadde forsømt eller ikke vært i stand til å stille Aurach det spørsmålet han må ha ventet fra meg. (Sebald 2005b:165-166)<sup>72</sup>

I møtet med fotografier, har man ikke lenger noen unnskyldninger for unnvikelse.

”Fotografiene lærer oss en ny visuell kode, og slik forandrer de våre begreper om hva som er verdt å se på og hva vi har rett til å betrakte. Fotografier er en grammatikk, og mer vesentlig, en blikkets etikk.” (Sontag 2004a:10) – Man kan ikke lenger legge ansvaret over på ”de



andre”. ”Intet ’vi’ må tas for gitt når det dreier seg om å betrakte andres lidelse.” (Sontag 2004b:12) Man tvinges til å erkjenne forskjellen mellom å aktivt ta del i andres smerte, eller å vende blikket bort. ”Man kan føle seg forpliktet til å se på fotografier som dokumenterer fryktelige grusomheter og omfattende forbrytelser. Man burde føle seg forpliktet til å tenke over hva det innebærer å se på dem, over ens egen evne til virkelig å ta inn over seg hva de viser.” (Sontag 2004b:84) Disse innsiktene kan man også lese ut av sitatet ovenfor.

Fortellerens møte med Aurachs blikk i magasinet, som ledsager teksten, oppfordrer til handling og ansvar. Fotografiet, slik det er satt inn i reportasjen, etterlater ingen tvil om at det er et menneskes liv og historie som står på spill i det. Reportasjen om Aurach sier også noe annet. Den understreker samtidig fotografiets begrensninger, som enkeltstående virelighetsfragmenter. ”Det etiske innholdet i et fotografi er en skjør ting. Kanskje bortsett fra fotografier av disse grusomhetene, som nazi-leirene, som har fått en status som etiske referansepunkter, makter de færreste fotografier å bære sin etiske vekt.” (Sontag 2004a:34) Denne problematikken antydes i historien om Max Aurach – og er kanskje det aspektet som er mest ”urovekkende” i *Austerlitz* når det kommer til forholdet mellom teksten og fotografiene. Carolin Duttlinger sier:

While on one level the inserted photographs seem merely to illustrate the text, they also point to an element which underpins the discourse on photography throughout the novel, and especially the protagonist’s own engagement with the medium: the fact that photographs, despite their representational realism and apparent immediacy, do not necessarily provide straightforward access to the scenes or experiences they record. This applies particularly to those photographs with which the protagonist engages in his search for the past and which remain, despite detailed scrutiny and extensive textual commentary, fragmentary, decontextualised and opaque. (Duttlinger 2006: 155)

Mange av fotografiene, særlig i *Austerlitz*, er *tømt* for informasjon. De utstråler tomhet. De viser husfasader, landskaper og bygninger, man gjenkjenner virkeligheten, slik den bygges opp og brytes ned av menneskelig aktiviteter. Likevel – alene, hver for seg, uten forklaring, forteller de ingenting. Dette er svært tydelig når man ser på for eksempel fotografiene fra Theresienstadt i *Austerlitz*, hvor det tross alt er nærliggende å forvente en fotografisk tilgang til de grusomhetene som en gang fant sted her. Fotografiene blir dermed vel så mye en påminnelse om hva som glemmes og forsvinner, som en bekreftende tilgang på det som en gang var. De understreker også de temporale forskjellene mellom teksten og fotografiene – og nødvendigheten i kombinasjonen av de to:

Strengt tatt kan man aldri forstå noe med utgangspunkt i et fotografi. Fotografier fyller selvsagt de hvite feltene i våre mentale bilder av nåtid og fortid[...] Likevel, kameraets gjengivelse av virkeligheten vil alltid skjule mer enn den avslører[...] er forståelse basert på hvordan noe fungerer. Og det som fungerer, fungerer i tid, og må forklares i tid. Kun det fortellende kan gi oss forståelse. (Sontag 2004a: 36-37)

Det narrative spiller altså en avgjørende rolle for hvordan man tilegner seg et fotografi. ”Og alle fotografier venter på å bli forklart eller motsagt av bildeteksten.” (Sontag 2004: 15)

Sebalds narrativ utforsker og utfordrer fotografiens grenser i forhold til hva det er bærer av og hvordan de bør leses. ”Hvert enkelt bilde blir sett i en kontekst. Og kontekstene er blitt mange flere. (Sontag 2004b:104) Fotografiene på sin side viser seg altså å være mer løsrevet fra sin opprinnelige kontekst enn det man skulle ønske å tillegge dem. Sebalds *tomme* fotografier nærmest unnviker og unngår derfor *studium* og blir stående i kontrast til den historien de tilsynelatende er ment å bekrefte. John Berger diskuterer forholdet mellom fotografiet, kontekst og erindring i sitt essay, ”Uses of Photography”, og påpeker:

It was not, however, until the 20th century and the period between the two world wars that the photograph became the dominant and most ”natural” way of referring to appearances. It was then that it replaced the world as immediate testimony. It was the period when photography was thought of as being most transparent, offering direct access to the real[...] Yet the moment was brief. The very ”truthfulness” of the new medium encouraged its deliberate use as a means of propaganda. The Nazis were among the first too use systematic photographic propaganda. (Berger 1991:52-53)

At fotografiet er manipulerbart og har blitt og blir brukt i propagandaøymed er en underliggende faktor i Sebalds tenkning omkring fotografiet. Dette bildet er hentet fra *Die Ausgewanderten* og forestiller angivelig et bokbål på Residentzplatz i Würzburg i 1933. Max Aurach forteller:



Onkel karakteriserte dette som en forfalskning. Bokbålet, sa han, hadde funnet sted i kveldstimen den 10. mai – det gjentok han flere ganger – i kveldstimen den 10. mai, og fordi man ikke kunne ta noen brukbare fotografier på grunn av mørket som allerede hadde senket seg på dette tidspunktet, hadde man uten videre, påstod onkel, gått hen og kopiert en mektig røykfane og en kullsvart nattehimmel inn i et bilde av en annen sammenstimling foran residensen. Det

fotografiske dokumentet som var offentliggjort i avisen var dermed en forfalskning. (Sebald 2005b: 171)<sup>73</sup>

I *Austerlitz* blir forfalskningen av fotografiet behandlet ved at Austerlitz klarer å spore opp en propagandafilm fra Theresienstadt der moren hans var internert.

[...] lot feste til en film som, beretter Adler, sa Austerlitz, så sent som i mars 1945, da en stor del av de medvirkende ikke lenger var i live, ble utstyrt med jødisk folkemusikk, og som det skal ha dukket opp en kopi av i den britiske okkupasjonssonen etter krigen, som riktignok aldri, sa Austerlitz, kom ham selv, Adler for øyet, og som åpenbart er sporløst forsvunnet nå [...] jeg ble hensatt i det sterkeste sinnsopprør da det endelig lyktes Imperial War Museum, via Riksarkivet i Berlin, å skaffe en kopi av den filmen jeg hadde lett etter fra Theresienstadt[...] Men til å begynne med var det umulig å få noen av disse bildene inn i hodet, derimot flimret de bare foran øynene mine på en måte som var en kilde til kontinuerlig irritasjon, og som forsterket seg enda mer da det til min store skrekk viste seg at kassetten fra Berlin, som var påført originaltittelen "Der Führer Schenkt den Juden eine Stadt", bare inneholdt et lappverk av cirka fjorten minutters lengde[...] Det umulige i å kunne se mer nøyaktig inn i bildene, som på sett og vis ble borte i samme øyeblikk som de lyste opp, sa Austerlitz, satte meg til slutt på tanken å få laget en kopi i sakte kino av fragmentene fra Theresienstadt, en som strakte seg over en hel time, og saker og personer som til da hadde vært skjult for meg, ble faktisk synlige i dette dokumentet som varte fire ganger lenger, og som jeg siden har sett om og om igjen[...] De mange skadede stedene på filmen, som jeg knapt hadde lagt merke til tidligere, fløt nå utover midt i et bilde, hvisket det ut og laget skinnende hvite mønster, spettet med svarte flekker[...] Men det uhyggeligste i denne slow motion-utgaven, sa Austerlitz var forandringen av lydene. I en kort sekvens helt til å begynne med[...] er den lystige polkaen[...] blitt til en sørgemarsj som sleper seg av sted med en direkte grotesk langsomhet, og også de andre musikkstykkene i filmen[...] beveger seg i en så å si underjordisk verden, i dyp fulle av gru, sa Austerlitz, dit ingen menneskestemme noen sinne har steget ned. (Sebald 2004b: 204-208)<sup>74</sup>

Filmen som medium har klare paralleller til litteraturen og det narrative. Propagandafilmen i sitatet ovenfor står likevel i kontrast til en narrativ formidling, fordi den er satt sammen av usammenhengende rester fra den opprinnelige filmen. Derfor står den i en mellomposisjon mellom fotografiet og det narrative. Dette forsterkes når Austerlitz får laget en kopi av den i sakte film. Bildenes svarte flekker kan sees på som et blindt øyes tilgang til omverden. Den er mangelfull, lite informativ og lett å feiltolke. Forestillingen om en underverden, som manes frem av musikken som har forvandlet seg til en sørgemarsj, kan sees på som historieforfalskningens og glemselens underverden. "Der Führer Schenkt den Juden eine Stadt" kunne blitt liggende i arkivet til noen fant den en gang i fremtiden. Uten en kontinuerlig repetisjon og bearbeiding av historien, er sjansen til stede for at dette fragmentet ville fremstått som noe helt annet enn det det er, blitt feiltolket og satt inn i en ny kontekst. Dette er problemstillinger med sterke etiske og politiske undertoner. Diskusjonene rundt Sebalds fotografier kunne lett dreid i den retningen – og stoppet her. Det at han ikke gir sine

lesere direkte fotografisk tilgang til Holocaust, viser at han er oppmerksom på dette og velger å legge vekten et annet sted. Han stiller isteden spørsmål ved tilgangen til Historien og de historiske fremstillingene. Det etiske skjæringspunktet hos Sebald går mellom enkeltindividet og erindringen. Hans *tomme* fotografier berører et stort historisk traume, satt inn i prosanarrativet retter de samtidig fokuset på forholdet mellom individet, virkeligheten, erindringen og de store størrelsene som samfunnet, det kollektive og Historien. Dermed er det mulig å følge en linje gjennom Sebalds tekster, som opprettholder forbindelsen til hans selvframstilling og litterære forsøk på gjenopprettelse.



## En synets filosofi

Det dreier seg ikke lenger om å tale om rommet og om lyset, men om å få det eksisterende rommet og lyset til å tale[...] Det er denne filosofien det gjenstår å utforme[...] (Merleau-Ponty:51-52)

Jeg har fulgt en tråd gjennom Sebalds kunstkritikk, formet som en diskusjon om *blikket* og om hva det innebærer å *se* i møtet med ulike typer bilder. Han utfordrer en ukritisk og forutinntatt forståelse av begreper, som er ment å forklare vårt forhold til visuelle uttrykk. Han viser at *realistisk* ikke nødvendigvis er sammenfallende med *sann*, at *realismen* kanskje har sitt tyngdepunkt et annet sted enn vi er vant til å tenke oss det i vår omgang med realistiske, historiske fremstillinger; at *abstrakt* ikke er det samme som *meningsløs* og at *autentisitet* primært er knyttet til opplevelsen av *sann* formidling. Roland Barthes sier: ”Vanligvis beskrives amatøreren som en umoden kunstner, som en som ikke kan – eller vil – nå høyt nok til å mestre et fag. Men hva angår fotografisk praksis er det tvert imot amatøreren som oppfyller den profesjonelles rolle, nemlig ved å stå nærmere Fotografiets noema.” (Barthes 2001:120)

*Sannheten* et bilde potensielt forvalter ligger nedfelt i det Barthes betegner for bildets *noema*. Barthes formulerer fotografiets *noema* som ”dette-har-vært” – i forlengelse av dette,

har jeg formulert et maleriets *noema* som ”dette-kunne ha-vært” eller ”dette er-og kunne ha-vært”. Denne sannheten gir seg til kjenne i møtet mellom kunstverket eller fotografiet og betrakteren. Det som åpner opp for en slik meningsdannelse er ekspansjonskraften, som ligger latent i en detalj i bildet eller fotografiet. Denne detaljen er variabel, og avhenger av hvert enkelt møte mellom individ og bilde. I fotografiet omtaler Barthes den som *punctum*, og Merleau-Ponty beskriver en lignende mekanisme i maleriet som et *riss*. I begge tilfeller er det snakk om en utvidelse av bildets innhold og mening. I dette utvidede meningsfeltet finnes muligheten for å formulere den ”synets ikonografi” som Merleau-Ponty etterlyser i sitatet jeg innleder dette kapittelet med.

Ikonografien er et kunsthistorisk begrep og en metode utformet av Erwin Panofsky på 1920 og 30 -tallet. I *Meaning in the Visual arts* sier han: ”Iconography is that branch of history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form” (Panofsky 1982: 26). Han utvikler en detaljert fortolkningsmetode i tre hovedtrinn, basert på teoretisk forståelse, kulturhistorisk kunnskap og symbollære, som han mener er nødvendig for en fullstendig forståelse av et bildes meningsinnhold (jfr. Panofsky 1982: 40-41). En synets ikonografi ville i forlengelse av dette omhandle fortolkningsprosessen og meningsdannelsen som oppstår i grenseoverskridelsen mellom individ og verk. Sebalds diskusjon om *blikket* beveger seg i retning av dette og samsvarer i stor grad med en slik forståelse.

Så da er det heller ikke noen overraskelse om *punctum*, til tross for sin tydelighet, av og til ikke kommer til syne før senere, når jeg ikke lenger har fotografiet foran meg, men når jeg tenker tilbake på det. Det hender jeg blir mer kjent med et foto jeg minnes enn et jeg betrakter[...] I bunn og grunn – eller i siste instans – gjelder det å heve blikket eller lukke øynene om man virkelig vil se et fotografi. (Barthes 2001: 66-68)

Maleriets *riss* og fotografiets *punctum* bærer i seg en potensiell utvidelse av vår forståelse av verden. Fortolkningsprosessen, slik den beskrives av Barthes, innebærer motsetningen mellom å *se* rett på noe, for deretter å se bort – i betydningen inkludere inntrykket i en sammenheng. I en kommentar til et bilde av Jan Peter Tripp, hvor han har malt et av sine tidligere bilder inn i et nytt, og samtidig lar hunden i bildet vokte over en tresko fra Jan Van Eycks kjente bryllupsbilde fra 1434, sier Sebald:

The red-haired woman who in Jan Peter Tripps picture ponders the history of her shoes and an inexplicable loss never guesses that the disclosure of her secret lies behind her – in the shape of an anomalous object from a past world. The dog, bearer of

the secret, who runs with ease over the abysses of time, because for him there is no difference between the fifteenth and the twentieth centuries, knows many things more accurately than we do. His left (domesticated) eye is attentively fixed on us; the right (wild) one has a little less light, strikes us as averted and alien. And yet we sense that it is the overshadowed eye that sees through us. (Sebald 2005d:93-94)<sup>75</sup>

Dette *syns*-paret – fiksert og bortvendt – som i sin motsetning evner å antyde grenseoverskridelsen i en fortolkningsprosess, fungerer, for Sebald, som et viktig ledd på veien mot å definere et metodologisk prinsipp knyttet til blikket og erindringen. Muligheten for meningsdannelse som ligger i Barthes *punctum* og Merleau-Pontys *riss*, kan i et større perspektiv illustrere det som skiller seg ut i menneskets møte med omgivelsene og verden – og som i siste instans utgjør hvert enkelt individs forståelse av seg selv, som en del av denne helheten. En synets ikonografi vil i forlengelse av dette kunne formuleres som en fortolkningslære, som befatter seg med menneskets konstruksjon og forståelse av *virkelighet*.



Aber die Zeit

dieweil die  
Finsternis ist  
die Zeit siehet  
man nicht

(Men tiden/ når det dunkle rår/ den tiden ser/man ikke)

## Om å se seg selv gjennom andre

### Sebalds litterære *jeg*

Født i mai 1944 i en landsby i Allgäu-Alpene, hører jeg til dem som har forblitt så godt som uberørt av den katastrofen som utspilte seg i Det tyske rike på den tiden. At denne katastrofen likevel har etterlatt seg spor i hukommelsen min, forsøkte jeg den gang å vise ved hjelp av lengre passasjer fra mine egne litterære arbeider. (Sebald 2007:7-8)<sup>76</sup>

Fortelleren i Sebalds prosaverker har en livshistorie hvor de biografiske opplysningene – årstall, reiser, bosteder, arbeidsplasser og lignende – stort sett er sammenfallende med Sebalds egne, i den grad de er gjenkjennbare for leseren. Fortellerens egen historie og bevegelser utgjør gjennomgående den ytterste rammen av fremstillingene. Frem til dette punktet i min studie har jeg forsøkt å skille mellom Sebalds forteller og Sebald som forfatter, selv om det enkelte ganger har vist seg vanskeligere å opprettholde dette skillet enn andre. Jeg skal heller ikke forsøke å oppheve det her. Sebalds litterære *jeg* er stilisert og konstruert. Samtidig er det gjennom den selvframstillende tråden i hans forfatterskap at konsekvensene av de estetiske kravene han stiller, blir innfridd.

Sebalds selvframstilling er hovedgrunnen til at jeg leser en linje gjennom hans forfatterskap på den måten jeg gjør, og betrakter hans verker som et dynamisk prosjekt med en tydelig utvikling. Det finnes flere steder i hans forfatterskap bemerkninger som støtter en slik forståelse. For eksempel åpner *Die Ringe des Saturn* slik: ”I august 1992, da hundredagene gikk mot slutten, la jeg ut på en fottur gjennom det østengelske grevskapet Suffolk, i håp om å kunne unnsnippe tomheten som bredte seg i meg etter at jeg hadde avsluttet et større arbeid.” (Sebald 2002:13)<sup>77</sup> Man må kunne anta at det arbeidet som omtales er *Die Ausgewanderten* som ble utgitt i Tyskland første gang i 1992. Slik kan man altså ane en sammenheng og et tidsforløp fra arbeid til arbeid i hans tekster.

Det jeg igjen og igjen vender tilbake til og omtaler som Sebalds litterære forsøk på gjenopprettelse, er også tett forbundet til hans egen biografi og de mer personlige sidene av hans prosjekt. Han gjør altså et poeng ut av å heve sine egne private og personlige erfaringer opp til et mer kritisk og filosofisk nivå, hvor erindringen og selvet blir gjenstanden for et litterært eksperiment, med en gyldighet som strekker seg langt utover grensene for hans eget liv og historie. For å formidle de dypeste og viktigste aspektene ved sitt prosjekt, blir det altså



nødvendig å utlevere seg selv – i betydningen å vise frem den plassen han selv opptar i en historisk sammenheng og kontekst. I Sebalds tilfelle innebærer dette å gå tilbake til sitt eget unnfangelsesøyeblikk, høsten 1943, eller mer konkret – krigens grusomheter i full utfoldelse.

Ashtonishing, to me, the persons/ also to be seen in the picture:/ Mother in her open coat,/ with a lightness she was/ later to lose; Father,/ a little aside, hands in his pockets,/ he too, it seems, with no cares./ The date is August 26<sup>th</sup>, 1943./ On the 27<sup>th</sup> Father's departure for Dresden,/ of whose beauty his memory, as he/ remarks when I question him, / retains no trace./ During the night of the 28<sup>th</sup>/ 582 aircraft flew in/ to attack Nürnberg. Mother,/ who on the next day planned/ to return to her parent's/ home in the Alps,/got no further than/ Fürth. From there she / saw Nürnberg in flames,/ [...]/ On the same day, she told me recently,/ from Fürth she had travelled on/ to Windsheim and an acquaintance/ at whose house she waited until/ the worst was over, and realized/ that she was with child./ As for the burning city,/ in the Vienna Art-Historical Museum/ there hangs a painting/ by Altdorfer[...]/ On the horizon/ a terrible conflagration blazes/ devouring a large city[...]/ When for the first time I saw/ this picture the year before last/ I had the strange feeling/ of having seen all of it/ before. (Sebald 2003c:85-87)<sup>78</sup>

Ved å gjøre dette, trækker han rett inn i historiens vepsebol – ”It was just a taboo zone which you didn't enter. I think these self-generated taboo zones are always the most powerful ones.” (Sebald i Schwartz:44) I flere essays, blant annet ”Zürich-forelesningene”, som er samlet i *Luftkrieg und Literatur* (*Luftkrig og Litteratur*), og i ”Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung “ (”Between History and Natural History. On the literary description of total destruction”), fra *Campo Santo*, forsøker Sebald å definere og beskrive et svært komplekst psykologisk landskap i den tyske etterkrigstiden. Videre kommenterer han den tyske litteraturen, som angivelig behandler tilstanden blant det tyske folk etter de alliertes utslettelsesangrep, og peker på hvorfor han finner den mangelfull. Hans undersøkelser er i stor grad basert på erfaringen av at dette var noe man, på det tidspunktet han vokste opp, ikke snakket om.

[...]minnet meg om at jeg var vokst opp med følelsen av at noe ble holdt skjult for meg hjemme, på skolen og også av de tyske forfatterne, hvis bøker jeg leste i håp om å lære mer om de uhyrlighetene som fantes i bakgrunnen av mitt eget liv[...] Da krigen sluttet var jeg akkurat fylt ett år og kan altså vanskelig ha bevart inntrykk som skyldes virkelige hendelser fra denne ødeleggelsens tid. Likevel, når jeg ser fotografier eller dokumentariske filmer fra krigen, er det til denne dag som om jeg så å si skulle stamme fra krigen, og som om det fra den, fra disse redslene som jeg slett ikke har opplevd, skulle falle en skygge på meg, som jeg aldri helt kan unnslipe. (Sebald 2007:95)<sup>79</sup>

Jeg har merket meg to motsetningspar, som kaster lys over disse problemstillingene, og som samtidig er med på å definere utgangspunktet for Sebalds egen selvframstilling. Han beskriver det han kaller for "the conspiracy of silence": en tilstand av en lammende uvilje mot, og manglende evne til å sette ord på det traumet Andre verdenskrig på flere måter representerte for Tyskland. Dette settes opp mot retten til å tie, som de overlevende etter de alliertes luftangrep, forbeholdt seg.

Likevel gjør slike erindringsbruddstykker det kanskje begripelig at det er umulig å lodde hvor dyp traumatiseringen er i sjelene til dem som unnslett katastrofens episentre. Retten til å tie, som et flertall av disse personene tok seg, er like uantastelig som den overlevende fra Hiroshima hadde. (Sebald 2007:118)<sup>80</sup>

Denne retten strekker seg altså utover definerte historiske hendelser og landegrenser, og knyttes til den menneskelige erfaringen av å gjennomgå opplevelser som ikke står i forhold til noen tilgjengelige begreper eller uttrykksmåter.

Det andre motsetningsparet setter skammen knyttet til det å overleve, både de forbrytelsene Tyskland hadde begått og de som den tyske sivilbefolkningen ble utsatt for, opp mot det Sebald beskriver som en uproporsjonert vilje til å gjenreise landet etter krigen.

Baksiden av en slik apati var deklarasjonen av den nye begynnelsen, den utvilsomme heroismen som ble vist da man uten opphold gav seg i kast med reorganiserings- og opprydningsarbeidene. I en brosjyre viet byen *Worms* 1945-1955, heter det: "Stunden krever ranke menn, rene i holdning og målsetning. Nesten alle vil da også mange år fremover stå helt i fronten for gjenoppbyggingen." [...] Denne totale ødeleggelsen fremstår altså ikke som den grufulle avslutningen på en kollektiv aberrasjon, men så å si som første trinn av en suksessrik gjenoppbygging [...] Etter ødeleggelsene som motstanderne anrettet etter krigen, lignet den i mellomtiden legendariske og i henseende, virkelige beundringsverdige tyske gjenoppbyggingen en likvidering nummer to av egen forhistorie, gjennomført i suksessive faser, og både den arbeidsinnsatsen som den krevde, og den nye, ansiktløse virkeligheten som den skapte, lammet fra første stund enhver gjenerindring, innrettet befolkningen uten unntak på fremtiden og forpliktet den til å tie om det som var hendt med den. (Sebald 2007:15-18)<sup>81</sup>

Særlig kan den praktiske gjenreisningen av landet og det mer åndshistoriske "conspiracy of silence" knyttes opp mot Sebalds kritikk av det han beskriver som Tysklands forskrudde historiebevissthet, åndsfattigdom og hukommelsesløshet. (jfr. Sebald 2005b: 202 og 208)

It is something which people in other countries can scarcely imagine. It continues to puzzle me that when I grew up there, even when I was beginning to be capable of rational thought, as it were, at the age of sixteen or seventeen or so, this was scarcely fifteen years after the war [...] And so for my parents, for my teachers in 1960 or

thereabouts, these calamitous years from 1941 to 1946, 1947, or so must have seemed like yesterday. And if you imagine that you have gone through such a dreadful phase of history, implicated in it in the most horrendous way, you might think that there might be an urge to talk about it. But I think that conspiracy of silence ... it just came about, as it were. And it held, I think, even between married partners. I cannot imagine my parents, for instance, ever talking about these matters between themselves[...] I talked before about the conspiracy of silence in, for instance my hometown. And of course when I went up to university at the age of nineteen, I thought it might be different there. But it wasn't, not at all. The conspiracy of silence certainly dominated German universities throughout the 1960s. At the same time of course i.e., precisely at the time when I began to use my own brain, as it were, the great war crime trials, the Auschwitz trial in Frankfurt which lasted for many months, the Treblinka trial in Düsseldorf, and various other trials of this kind took place, and the problem for the first time for my generation became a public one. It was in the newspapers every day, there were lengthy reports about court proceedings and so on. And so you had to contend with this. There was evidence of what had occurred, evidence in no uncertain terms. And yet at the time you were sitting in your seminars at university, you know, reading a piece of romantic fiction, E.T.A Hoffman or something, and never referring in any of those cases to the real historical background, to the social conditions, to the psychological complications caused by social conditions and so on. That is, what we were doing at university[...] and this didn't get us any closer to what we wanted to know. Certainly for me it was always so. I think all children know this – if something is being withheld from you, you want it all the more. And certainly from the age of eighteen or nineteen onwards, I was always, as it were, bent on trying to find out about these matters. (Sebald I Schwartz: 44-48)

Det historiske vakuumet Sebald vokste opp i, genererer behovet for de undersøkelsene han foretar seg. Men også i de litterære fremstillingene fra etterkrigstiden viser det seg å være vanskelig å finne pålitelige holdepunkter. Dette henger i følge Sebald sammen med flere forhold. For det første:

[...]når vi retter blikket tilbake, særlig på årene 1930 til 1950, er det alltid et blikk på det og bort fra det på samme tid. Det de tyske forfatterne har lagt frem etter krigen, er derfor i stor grad bestemt av en halv eller falsk bevissthet som ble utviklet for å befeste de skrivendes ytterste prekære posisjon i et moralsk så godt som fullstendig diskreditert samfunn. (Sebald 2007:9)<sup>82</sup>

En rekke tyske forfattere ble igjen i Tyskland under krigen. For dem var det, ifølge Sebald, enda viktigere å sørge for at deres eget selvilde utad forble ”plettfritt” etter krigen, enn å gjengi litterært hva som faktisk foregikk rundt dem (jfr. Sebald 2007:9).

I en slik beskjeftigelse med å forskjønne det bildet man ville overlevere av seg selv, lå etter min mening en av de viktigste grunnene til at en hel generasjon tyske forfattere manglet evnen til å nedtegne det de hadde sett, og bevare det for vår hukommelse. (Sebald 2007:10)<sup>83</sup>

De forfatterne som unntaksvis ikke er opptatt med å redefinere sitt eget selvbilde og posisjon, men retter blikket utover og forsøker å gi et bilde av det de ser, mislykkes i følge Sebald også i stor grad med dette.

De reduserte levekårene og økonomiske forholdene, som i slike passasjer blir tilgjengelige som fortellingens empiriske grunnlag, føyer seg imidlertid ikke sammen til et omfattende bilde av ruinverdenen, men er snarere kun rekvisitter for den overordnede planen om å mytologisere en virkelighet som i sin rå form unndrar seg beskrivelse. (Sebald 2007: 67)<sup>84</sup>

Hovedgrunnen til de mislykkede forsøkene på en litterær gjengivelse av tingenes tilstand ligger i at ”Man innlot seg ikke på det kompliserte spørsmålet om forholdet mellom etikk og estetikk[...] Og likevel hadde det vært av sentral betydning, slik det kan avleses av manglene til de få litterære transponeringene av hvordan de tyske byene ble ødelagt” (Sebald 2007: 64)<sup>85</sup>. Han påpeker også at de mest troverdige skildringene er de som har en tvers igjennom konkret-dokumentarisk karakter (jfr. Sebald 2007: 80). Samtidig stiller han spørsmål ved nettopp troverdigheten til enkelte vitnemålsskildringer. ”Normalspråket, som fortsetter å funksjonere tilsynelatende uskadet i de fleste øyenvitneberetninger, reiser tvil om autentisiteten i de erfaringene som er nedfelt i dem.” (Sebald 2007: 40)<sup>86</sup> Han etterlyser ”a much more exact account of the real features of a collective catastrophe” (jfr. Sebald 2006b: 75). Om sine egne undersøkelser i *Luftkrieg und Literatur* sier han:

Jeg er fullstendig klar over at mine usystematiske notater ikke yter gjenstandens kompleksitet rettferdighet, men tror at de selv i sin mangelfulle form åpner visse innblikk i måten den individuelle, kollektive og kulturelle hukommelsen omgås med erfaringer som bryter gjennom belastningsgrensen. (Sebald 2007:105)<sup>87</sup>

Sebalds tekster kretser gjennomgående rundt erindringen og hvordan den fungerer – og hans litterære utprøvinger tester kontinuerlig grensene mellom erfaringen, erindringen og kunsten. Dette henger sammen med hans opplevelse av at ”Beretningene til enkelte øyenvitner er[...] bare av betinget verdi, og trenger å utfylles av det som åpner seg gjennom et kunstnerisk synoptisk blikk” (Sebald 2007: 41)<sup>88</sup>.

Sebald selv befinner seg i et historisk knutepunkt, fordi han ble født mot krigens slutt og ikke selv er et øyenvitne til de grusomhetene han beskriver. Heller ikke er han på noen måte delaktig, verken ideologisk eller som handlende individ. Likevel er han, som del av etterkrigsgenerasjonen, bærer av en historisk byrde det ikke eksisterer et klart svar på hvordan man bør håndtere. Hans kunnskap om – og medfølelse for den tyske sivilbefolkningen og

deres enorme lidelser, materielt og sjelelig, går side om side med vissheten om at ” For hvis det var noe som dannet innledning til den umåtelige lidelsen som vi tyskere slapp løs over verden, så er det slik tale, kolportert av ignoranse og antipati. Flertallet av tyskere vet i dag[...] at vi direkte fremprovoserte utslettelsen av de byene vi en gang levde i.” (Sebald 2007:136)<sup>89</sup> For å få tilgang til de hendelsene som utgjør hans historiske bakteppe, og bidra til at disse beretningene kan utfylles, må han derfor benytte seg av erindringens mekanismer og kunstens utvidende *blikk*. Eksilet blir for Sebald å innta den posisjonen hvor det er mulig å betrakte *verden* og *Historien* på en slik måte. Denne posisjonen kan sammenlignes med fyrtårnet i labyrintdrømmen, kunstens imaginære perspektivpunkter, Grünewalds *en håndsbredde over verden* og Aurachs fremstillinger i utkanten av de ferdigfabrikkerte bildene av *Historien*.

Intertekstuelle referanser har en stor plass i Sebalds tekster. ”[...]ja, det virket mange ganger som om han knyttet seg stadig sterkere til dem som hadde gått forut for ham, og derfor opplevde han også en følelse av brorskap som strakte seg langt forbi hans egen tid og fortid[...]” (Sebald 2005b:156)<sup>90</sup> De danner en litterær grunnmur for hans prosa, og utgjør mer eller mindre tydelige tematiske og stilistiske trekk ved det han selv skriver. Måten han slik skriver seg inn i en litterær tradisjon og kulturell ramme på, kan sees på som en form for erindring. Ved å henvise til sine litterære forbilder, viser han hvor han henter sin kunnskap fra – og hvordan han derfra staker ut sin egen litterære retning.

Remembrance, after all, in essence is nothing other than a quotation. And the quotation incorporated in a text (or painting) by montage compels us – so Eco writes – to probe our knowledge of other texts and pictures and our knowledge of the world. This in turn takes time. By spending it, we enter into time recounted and into the time of culture. (Sebald 2005d: 90-91)<sup>91</sup>

Disse referansene har ulike funksjoner, med det til felles at de fleste av dem, som Sebald selv, på en eller annen måte befinner seg i utkanten – eksilerte, enten mentalt og eller geografisk. Ved å identifisere seg med dem som ikke entydig lar seg plassere innenfor tradisjonen, bryter han samtidig med den. Slik er alle med på å forme hans uttrykk i retning av de svarene han leter etter – og utgjøre en del av Sebalds konstruksjon av sitt litterære *jeg*.

Den geografiske utkantposisjonen han inntar, viser seg også å gi tilgang til tidens mental- og åndshistoriske utkant. Sebalds litterære hovedpersoner er da også stort sett i en tilstand av eksil, og befinner seg på en eller annen måte innenfor denne sfæren. Eksilet – og reisen, utgjør i tillegg et mer nøytralt utgangspunkt enn hjemlandet. Derfra er det mulig å utforske de store begrepene tatt ut av sin opprinnelige historiske og kulturelle ramme.

Musikkstøyen og stemmesurret til gjestene, som for en stor del var fulle allerede, trengte opp til meg, og til min beklagelse måtte jeg fastslå at det nesten uten unntak dreide seg om mine tidligere landsmenn[...] Det var virkelig ikke noe jeg ønsket sterkere i disse søvnløse timene enn å tilhøre en annen, eller helst ingen nasjon. (Sebald 2005c:76)<sup>92</sup>

Sebald beholder til tross for eksilet, likevel en tydelig forbindelse til sitt geografiske og historiske opphav. Dette gjør det mulig for ham å stille det avgjørende spørsmålet om forholdet mellom etikk og estetikk, som de tyske etterkrigsforfatterne, i følge Sebald, unnlot å stille. Man må kunne anta at dette er utslagsgivende for at han i så stor grad befatter seg med de mentalhistoriske strukturene og konsekvensene av dem. På samme måte som han søker *sannheten* i utkanten av de realistiske, historiske maleriene, og ”the real features of a collective catastrophe” i katastrofens mentale mager – skriver han sine litterære prosaverker fra en posisjon i utkanten av det historiske bildet han er en del av, og i margen av den offisielle historieskrivingen.

### **Michael Hamburger**

Hvordan har det seg at man ser seg selv i et annet menneske, eller om ikke seg selv, så sin forgjenger? (Sebald 2002:165)<sup>93</sup>

Identifikasjon er et metodisk nøkkelord i Sebalds litterære erindringsprosjekt. Dette kommer til uttrykk på flere nivåer – fra språklige grep til et mer tematisk plan – og fører til at Sebalds egen historie i større eller mindre grad, smelter sammen med de historiene han forteller om andre. I *Die Ringe des Saturn* beskriver fortelleren et besøk han foretar seg til forfatteren og oversetteren Michael Hamburger. Han starter med å skildre hvordan han kommer frem til det lille tettstedet Middleton. Det er ettermiddag og klokken nærmer seg fire. Han går inn i butikken for å kjøpe seg noe å drikke: ”Til slutt solgte hun meg en boks iskald Cherry- Coke, som jeg, lent opp mot kirkegårdsmuren, tømte i én lang slurk[...] før jeg tilbakela de siste hundre meterne til Michaels hus.” (Sebald 2002:160)<sup>94</sup> Deretter følger fire sider hvor fortelleren refererer til Michael Hamburgers historie om hvordan han i 1933, ni år gammel, kom til England fra Tyskland sammen med deler av familien sin. Overgangen til Michaels historie er tydelig og det blir referert til hans selvbiografiske nedtegnelser. Men etter et stykke glir de biografiske opplysningene inn og ut av mer generelle betraktninger, som like gjerne kan tilskrives Sebalds forteller.

Alltid tror man at man kan huske, når et slikt bruddstykke dukker opp i en på grunn av en eller annen forskyvning i sjelelivet. Men i virkeligheten husker man naturligvis ingenting. For mange byggverk har styrtet sammen, for mange ruiner har hopet seg opp, uovervinnelige er avleiringene og morenene. (Sebald 2002: 161-162)<sup>95</sup>

Det blir referert til en reise Michael gjorde til Berlin i 1947 for å lete etter det som måtte være igjen av hans og familiens tidligere liv der. Alle detaljene rundt ham –

[...] forekom meg å være elementer i en rebus som jeg måtte finne den riktige løsningen på for å gjøre ugjort de hendelsene som hadde funnet sted etter utvandringen vår. Det var som om det bare kom an på meg nå, som om hele historiens gang kunne oppheves ved den minste åndsanstrengelse[...] Det trengtes bare et øyeblikk av den høyeste konsentrasjon, bare å sette sammen nøkkelordet som skjulte seg i gåten, stavelse for stavelse, og alt ville være som før igjen. (Sebald 2002: 162)<sup>96</sup>

De historiene Sebald inkluderer i sitt narrativ, kan til sammenligning også sees på som deler av en rebus. Hans mål er derimot ikke å finne et løsningsord for å gjøre om igjen Historien, men et forsøk på gjenopprettelse hvor deler av Historien og dens måte å utfolde seg på, blir gjort tilgjengelig så den ikke går tapt for ettertiden.

Etter disse sidene hvor rammefortellingen oppheves til fordel for en mental tidsoverskridelse, fortsetter den med at fortelleren kommer frem til huset. De setter seg i hagen og innleder en samtale. Denne samtalen beveger seg fra Michaels replikk til et *man*, som jeg leser som et uttrykk for deres felles refleksjoner, rundt blant annet hva det innebærer å være et skrivende menneske. Istedenfor å gjengi en replikkveksling, har samtalen dem imellom en syntetiserende funksjon.

Vi snakket om den tomme og lydløse måneden august. *For weeks, sa Michael, there is not a bird to be seen. It is as if everything was somehow hollowed out.* Det er like før alt synker sammen, bare ugresset vokser videre, åkervinden kveler buskene, brenneslenes gule røtter kryper i vei under jorden, klatrestaudene vokser en over hodet, brunråten og midden sprer seg, og til og med papiret, hvor man møysommelig føyer ord og setninger til hverandre, føles som om det var overtrukket av meldugg. I dager og uker piner og plager man hodet forgjeves, man vil ikke kunne si, hvis man ble spurt, om man fortsetter å skrive av vane eller forfengeligheit, eller fordi man ikke har lært noe annet, eller av undring over livet, av sannhetskjærighet, av fortvilelse eller opprørhet, like lite som man ville være i stand til å si om man blir klokere eller galere av å skrive. Kanskje mister vi alle oversikten i nøyaktig samme grad som vi bygger videre på det egne verket, og kanskje er vi av den grunn tilbøyelige til å forveksle den tiltagende kompleksiteten i våre åndskonstruksjoner med fremskritt i erkjennelsen, mens det samtidig aner oss at vi aldri vil komme til å begripe de umålbare størrelsene som i virkeligheten bestemmer løpebanen vår. (Sebald 2002:164-165)<sup>97</sup>

Videre går fortelleren gjennom tilsynelatende tilfeldige historiske punkter hvor hans og Michael Hamburgers livsbaner krysser hverandre, og han bemerker:

Men at jeg allerede under mitt første besøk hos Michael fikk inntrykk av at jeg bodde eller hadde bodd i huset hans en gang[...] det kan jeg ikke forklare meg[...] Også i forhuset til haven syntes jeg det var som om jeg eller en som meg hadde jobbet der år og dag[...] og at jeg ble ført av Michael gjennom et hus hvor jeg måtte ha losjert en gang for lenge siden. (Sebald 2002: 166-167)<sup>98</sup>

Det er med andre ord berøringspunkter og udefinerbare overganger – også tekstlige og syntaktiske – mellom de to. Likevel er det aldri noen tvil om at det dreier seg om to forskjellige individer. Man må også ta innover seg at dette besøket fant sted omtrent slik det blir gjengitt. Michael Hamburger bekrefter dette i og med henvisningen til hendelsen i forordet til *Unrecounted* (jfr. Hamburger 2005:3).

For å illustrere og demonstrere hvordan møter mellom mennesker er skjæringspunkter for overlevering og erindring og mellom en *virkelighet* og en annen, utvikler Sebald ulike litterære teknikker. Besøket hos Michael viser noen tekstlige overganger han benytter seg av. I Max Aurachs historie tydeliggjøres identifikasjonen mellom Sebald, fortelleren og Aurach helt ned på personplan. Disse teknikkene trekkes til det ytterste i *Austerlitz*, hvor man kan snakke om at han kultiverer et tvilling- eller dobbeltgjengermotiv.

## **Max Aurach**

We're living exactly on the borderline between the natural world from which we are being driven out, or we're driving ourselves out of it, and that other world which is generated by our brain cells. And so clearly that fault line runs right through our physical and emotional makeup. And probably where these tectonic plates rub against each other is where the sources of pain are. Memory is one of those phenomena. It's what qualifies us as emotional creatures[...] (Sebald i Schwartz:56)

Den fiktive personen Max Aurach, er som beskrevet i andre kapittel, basert på to virkelige livshistorier. Fortellingen om ham og måten den er utført på, er teknisk den tydeligste forløperen til de grepene Sebald utvikler i *Austerlitz*. I historien om Max Aurach, er de ulike grensesnittene fortsatt mulig å skille fra hverandre, og sentrale tematiske linjer krysses her og uthever seg som avgjørende elementer for Sebalds selvframstilling.

Identifikasjon med personene til grunn for den litterære framstillingen uttrykkes i hovedpersonens navn, Max Aurach. Max var Sebalds kallenavn. Å gi en av sine sentrale hovedpersoner sitt eget navn, er en klar indikasjon på at ringvirkningene av fortellingen ikke



stopper ved enkeltindividets grenser. Max Aurachs livshistorie berører og er av betydning for fortellerens historie og selvforståelse.

Eksilet og eksilerfaringen er en av hovedårene i Sebalds prosanervatur. Max Aurach beskriver sitt møte med innvandrersbyen Manchester i 1942:

Intetanende som jeg var, håpet jeg å kunne begynne et nytt, forutsetningsløst liv i Manchester, men nettopp Manchester fikk meg til å huske alt jeg forsøkte å glemme, for Manchester er en innvandrersby, og gjennom et og et halvt århundre har innvandrerne, hvis man ser bort fra de fattige irlenderne, i hovedsak vært tyskere og jøder[...] Gjennom hele det siste århundre har den tyske og jødiske innflytelsen vært større i Manchester enn i noen annen europeisk by, og slik kom jeg på en måte hjem da jeg kom til Manchester, selv om jeg hadde gitt meg i vei i motsatt retning, og for hvert år jeg har tilbrakt her mellom de svarte fasadene i dette vår industris fødested, er det blitt klarere for meg that I am here, as they used to say, to serve under the chimney. (Sebald 2005b:178)<sup>99</sup>

Det geografiske eksilet utgjør en tydelig ramme for fortellingen på flere plan. Aurach konfronteres med sin bakgrunn i møtet med andre eksilerte landsmenn – det samme gjelder for Sebalds forteller. Uttrykket ”to serve under the chimney” skaper, de historiske rammene for fortellingen tatt i betraktning, flere assosiasjoner. Jeg tenker umiddelbart på kremasjonsovnene i de tyske utrydningsleirene – for Aurach, innebærer det kan hende å utholde eksiltilstanden og eksistere med vissheten om at han er en del av et større historisk traume. I overført betydning kan utfallet av dette, for Sebalds prosjekt, være å tjene under Historiens fabrikkpiper ved å forsøke å materialisere tidens flyktighet.

Det geografiske eksilet kan i tillegg generere det jeg velger å kalle et indre eksil. Dette er en mental og sjelelig tilstand – en opplevelse av brudd, som hos flere av Sebalds karakterer henger sammen med deres plass i det traumet Andre verdenskrig på ulike måter representerer. Disse erfaringene legger samtidig åpent mer allmenngyldige sjelelige konsekvenser store historiske inngrep, som en krig, kan få for enkeltindividets liv. Jeg mener at Sebalds identifikasjonsarbeid og fokus på enkeltmenneskets historier, evner å blottstille tragediens kjerne i det man med en generell beskrivelse kaller for et kollektivt traume. Et kollektivt traume er en term som skjuler en u håndterlig stor mengde enkeltindivider med store sjelelige skader, som *må* påvirke de mentalhistoriske strukturene. Erindringen er en slik mentalhistorisk struktur. Språkets betydning for identitetsforståelse en annen. Max Aurachs beskrivelser av sin indre tilstand, viser hva det betyr å få disse forbindelsene til sitt eget opphav revet over.

Erindringsstrømmen, som jeg bare minnes lite av i dag, begynte med at jeg husket hvordan jeg en fredag morgen for noen år siden var blitt overmannet av den smerteparoksyen som en skiveutglidning kan utløse, og som tidligere var helt ukjent for meg[...] Akkurat da visste jeg bare at jeg ikke kunne bevege meg en brøkdel av en centimeter lenger, at livet mitt var redusert til dette ene utstrekningssløse punktet av den mest intense smerte, og at det svartnet for øynene mine bare jeg trakk pusten[...] Jeg husker bare at jeg ble stående foran denne veggen hele natten, med pannen mot den fuktmugne murpussen, at det ble kaldere og kaldere, at tårene rant nedover ansiktet mitt, at jeg begynte å mumle vanvittige ting, og at jeg samtidig likevel følte hvordan den fryktelige tilstanden det er å være fullstendig lammet av smerte, helt presist svarte til den indre forfatningen som gjennom årene var blitt min egen. (Sebald 2005b: 159)<sup>100</sup>

Bruddet – det punktet i hans livshistorie som repeteres og som han ikke kommer videre fra i noen tidsretning, beskrives slik:

Han husket ikke lenger det siste moren eller faren sa til ham, eller hva han sa til dem, eller om han og foreldrene omfavnet hverandre eller ikke[...] Jeg ser meg selv, sa Aurach, gå oppover den lille kjørbare tretrappen og ta plass ved siden av en dame[...] Turen med Ju 52 gikk bare til Frankfurt, sa Aurach, hvor jeg måtte vente flere timer og passere passkontrollen. Kofferten min lå der med åpent lokk på et bord med blekkflekker[...] Hvilke tanker jeg selv gjorde meg ved synet av den åpne kofferten min, husker jeg ikke lenger, men når jeg tenker på det nå, står det for meg som om jeg aldri hadde fått lov til å pakke den opp, sa Aurach og la hendene foran ansiktet sitt. (Sebald 2005b:174-175)<sup>101</sup>

Aurachs manglende erindringsevne knyttes til tapet av hans tyske morsmål.

Jeg tror den grå damen bare forstår morsmålet sitt, tysk, som jeg ikke har snakket en eneste gang siden 1939, da jeg tok avskjed med foreldrene mine på flyplassen Oberwiesenfeldt i München, og som det bare er et ekko igjen av nå, en dump uforståelig mumling og hvisking i meg. Muligens henger det sammen med dette tapet eller denne blokkeringen av språket at hukommelsen min ikke rekker lenger tilbake enn til mitt niende eller åttende år[...] (Sebald 2005b:169)<sup>102</sup>

Aurachs eksil og manglende språk- og erindringsevne skiller seg altså fra Sebalds fortellers eksilposisjon på minst et avgjørende punkt. Sebald skriver sine tekster på tysk – han har med det bevart en sentral tilgang til sitt historiske og geografiske startpunkt. Hans historie inneholder ikke et slikt brudd på samme måten. Det tyske språket gir ham dermed muligheten til å foreta seg de historiske undersøkelsene han gjør, og på bakgrunn av dem forme sine tanker om selvet og erindringen.

Uten at jeg skal gå nærmere inn på det her, vil jeg kort nevne at det er grunn til å tro at Maleren Frank Auerbach, som fortsatt lever og arbeider i England, er en av personene bak Max Aurach. Avslutningsvis i historien om ham foretar fortelleren en reise til Kissingen, hvor

Aurachs mor vokste opp, og hvor det angivelig er reist en minnestein over henne og mannen hennes. På den jødiske gravplassen blir fortelleren stående å studere gravsteinene:

Jeg kunne ikke lenger tyde alle innskriftene som var meislet inn, men det som ennå var leselig av navn – Hamburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt, Blumenthal – satte meg på den tanken at tyskerne kanskje ikke hadde misunt jødene noen ting så mye som de vakre navnene deres, så nært knyttet til det landet og det språket de levde i. (Sebald 2005b: 205-206)<sup>103</sup>

Midt inne i listen dukker navnene Frank og Auerbach opp. Riktignok atskilt med et komma, som om det er snakk om to etternavn. Dette er nok et eksempel på Sebalds kodete og komplekse inskripsjoner.

Erindringen og det narrative er for Sebald to sider av samme sak. Eksilet, det tyske språket, selvfremstillingen, identifikasjonsarbeidet, måten han skriver sine karakterers historier inn i sin egen, er forskjellige nøkler til erindringsprosessen og avgjørende ledd i Sebalds forsøk på gjenopprettelse.

### **Austerlitz**

Det virker ikke for meg, sa Austerlitz, som om vi forstår de lovene som styrer fortidens gjenkomst, derimot synes det mer og mer som om tiden overheadet ikke finnes, bare forskjellige rom som er plassert oppå hverandre etter en høyere stereometri, og som de døde kan gå frem og tilbake mellom, etter eget ønske. (Sebald 2004b: 155)<sup>104</sup>

*Austerlitz* er per definisjon den eneste romanen Sebald skrev. Likevel anser jeg den for å være det mest selvbiografiske han har skrevet. *Austerlitz* er også den teksten som gir tilgang til de dypeste lagene i hans litterære søken. Romanen er ekstremt detaljert språklig, skrevet nærmest i et uavbrutt stykke, uten kapittelinnledning og kun atskilt med en asterisk fire ganger. Slik kan man skille ut fem hoveddeler i teksten – alle knyttet til fortellerens møter med Austerlitz og forløpet i hans beretning om sitt eget liv. Måten denne romanen er strukturert på, demonstrerer formmessig erindringens brudd med en lineær tidsforståelse, og viser rent visuelt hvordan tiden nettopp fungerer som ulike rom, eller mer konkret, som tekstbolker hvor man kan befinne seg og operere på flere tidsplan samtidig.

Hovedplanet er den retrospektive fortellertiden, angivelig 1996 -97. Fortelleren ser tilbake på sin forbindelse til Austerlitz og sine møter med ham. Fortellingens ytre ramme

strekker seg over tredve år. Den starter i Belgia i 1967, hvor fortelleren treffer Austerlitz for første gang, og ender altså på slutten av 1990-tallet på det samme stedet, etter at fortelleren har forlatt Austerlitz i Paris. Gjennom samtale med Austerlitz får han tilgang til et nytt nivå, og enkelte deler av hans livshistorie forgrener seg videre utover, ved at Austerlitz gjenforteller ting han selv har blitt fortalt. De lengste sekvensene, hvor man befinner seg på hele fire ulike tidsplan samtidig, er de hvor *Austerlitz* får gjenfortalt sin tidligste barndomshistorie av sin barnepike Vera. Dette kommer til uttrykk gjennom passasjer som denne:

Det var interessen for den franske sivilisasjon i alle dens uttrykksformer jeg som pasjonert romanist delte med både Agáta og Maximilian, og som vennskapet vårt begynte å spire frem av allerede etter vår første samtale samme dag de flyttet inn, og av dette vennskapet gav det seg så å si naturlig, sa Vera til meg, sa Austerlitz, at Vera, som i motsetning til Agáta og Maximilian langt på vei kunne disponere tiden sin fritt, rett etter at jeg var født, tilbød seg å overta oppgaven som barnepike de par årene til jeg skulle begynne i barnehagen. (Sebald 2004b: 131-132)<sup>105</sup>

Den retrospektive fortellertiden inkluderer altså ytterligere tre tidslag: Det første *jeg* frem til ”sa Vera” er Austerlitz som gjengir hva hun har sagt. Dette kommer frem i fjerde linje med ”sa Austerlitz”. Det neste *jeg* i linje seks, er Austerlitz som fortsetter på sin historie. Neste lag er tidspunktet for samtalen mellom Austerlitz og fortelleren, som gjengis i romanen. Slik markeres de ulike overgangene for formidling av informasjon helt ned på setningsnivå.

I *Austerlitz* understrekes identifikasjonen mellom ham og fortelleren ved at relasjonen dem i mellom omtales som et lærer-elev forhold. ”Austerlitz var den første læreren jeg overhodet, syntes jeg, kunne lytte til etter folkeskoletiden.” (Sebald 2004b:32)<sup>106</sup> Austerlitz fyller dermed et tomrom jeg knytter til mangelen på informasjon under ”the conspiracy of silence”, som Sebald beskriver.

Fortellingens ytre ramme følger til å begynne med en lignende struktur som den man finner i historien om Max Aurach. Etter de innledende beskrivelsene om deres første møter og utviklingen av vennskapet, reiser fortelleren i 1975 til München. Når han et år senere vender tilbake til England, tar han ikke opp igjen kontakten med Austerlitz. Det går tjue år før de ved en tilfeldighet treffes igjen, i desember 1996. Dette beskrives over en halv side. Fortellingen stopper altså opp i Austerlitz’ fravær. Det kan virke som fortelleren er avhengig av Austerlitz for å fortelle – og enda mer avgjørende – også for å se.

Uansett tenkte jeg ikke ofte på Austerlitz i alle disse årene[...] slik at vårt tidligere på samme tid nære og fjerne forhold først ble gjenopptatt ved et eiendommelig sammenfall av omstendigheter to tiår senere[...] Jeg levde den gang i en viss uro fordi jeg hadde lagt merke til at synsevnen min på høyre øye var nesten helt forsvunnet da

jeg skulle finne et nummer i telefonkatalogen. Også da jeg hevet blikket fra siden som lå oppslått foran meg og rettet det mot de innrammede fotografiene på veggen, så jeg med det høyre øyet bare en rekke mørke former som var merkelig forvridde oppe og nede – figurene og landskapene som jeg var fortrolig med ned til minste detalj, hadde uten unntak løst seg opp i et foruroligende svart skravert felt. Samtidig var det hele tiden som om jeg så med uforminsket styrke i kanten av synsfeltet, som om jeg bare trengte å rette oppmerksomheten ut mot siden for å få det jeg øyeblikkelig antok å være en hysterisk synssvekkelse til å forvinne. (Sebald 2004b:33)<sup>107</sup>

På grunn av de inntrufne omstendighetene reiser fortelleren til en øyelege i London. Etter undersøkelsen setter han seg på Salon Bar i Great Eastern Hotel i Liverpool Street, for å vente på neste tog hjem. ”Mens jeg lente hodet mot veggen og av og til trakk pusten dypt når kvalmen steg opp i meg[...] la jeg med ett merke til, i utkanten av den allerede svaiende horden, en enslig person som ikke kunne være noen andre enn den Austerlitz jeg hadde savnet i snart tjue år, stod det klart for meg i dette øyeblikk.” (Sebald 2004b:36-37)<sup>108</sup> De bruker ikke lang tid på å kommentere dette uventede møtet, istedet ”gjenopptok Austerlitz også denne kvelden i baren på Great Eastern Hotel samtalen der den en gang var blitt avbrutt” (Sebald 2004b:39).

Det viser seg at Austerlitz i løpet av de tjue årene som har gått siden deres siste møte har kommet nærmere sitt eget opphav og historie.

Merkelig nok, sa Austerlitz, hadde han samme ettermiddag[...] tenkt på vårt belgiske møte som lå så langt tilbake i tiden, og på at han snart måtte finne en tilhører til sin historie, som han først i de siste årene var kommet på baksiden av, slik jeg hadde vært det i Antwerpen, Liège og Zeebrugge i sin tid. Og når han hadde støtt på meg i baren i Great Eastern Hotell, hvor han aldri tidligere hadde satt sin fot i hele sitt liv, så hadde det en forbausende, bent frem tvingende indre logikk, mot enhver statistisk sannsynlighet. (Sebald 2004b:40-41)<sup>109</sup>

Behovet for kontakt er gjensidig og – kan det virke som, en tvingende nødvendighet utenfor deres kontroll. Forholdet dem imellom, slik det driver fortellingen i romanen videre, er ikke bare syntetiserende, men symbiotisk. Synssvekkelsen fortelleren opplever fungerer som en fysisk påminnelse om det perspektivet som muliggjøres i utkanten og i marginen, og som han lenge har unnlatt å innta. Austerlitz gjenoppretter forbindelsen til dette perspektivet og med det, narrasjonen.

I historien om Aurach settes erindringsløsheten i forbindelse med et indre eksil. Dette er et sentralt element, som blir viet mye plass også i *Austerlitz*. I *Austerlitz* utvides i tillegg erindringen til en måte å se og tilegne seg kunnskap på, i motsetning til en tilstand av blindhet. Fotografiene i teksten tilfører den et ekstra betydningslag, eller, for å bruke Susan

Sontags ord, en egen synsmodus (jfr. Sontag 2004a:168). Måten Sebald inkluderer fotografiene på, som del av sitt prosanarrativ, kan sees på som en videreutvikling og en estetisk konsekvens av Nabokovs tenkning om forholdet mellom fotografiet, erindringen og blikket.

## Et forsøk på gjenopprettelse II

Nå forstod jeg alt, og likevel forstod jeg det ikke, jeg, som selv måtte bære skylden for at jeg hadde vært uvitende, fryktet jeg, for hver enkelthet som åpnet seg for meg[...]oversteg langt min fatteevne. (Sebald 2004b:167)<sup>110</sup>

Overleveringen er det bærende elementet i *Austerlitz* og konstituerer den ytterste handlingsrammen. Fire sider inn i romanen, som en del av fortellerens beskrivelse av det første møtet med Austerlitz kommenterer han:

En gang fant Austerlitz frem et fotoapparat fra ryggsekken sin, et gammelt Ensign med uttrekkbar belg, og tok flere fotos av speilene som i mellomtiden var blitt helt mørke, men til nå har jeg ikke vært i stand til å finne dem igjen blant de mange hundre, for en stor del usorterte bildene han overleverte meg kort tid etter at vi møttes igjen vinteren 1996. (Sebald 2004b:10)<sup>111</sup>

Slik jeg forstår konstruksjonen av *Austerlitz*, er scenen fortelleren refererer til sammenfallende med hans avskjed med Austerlitz i Paris mot slutten av romanen. Dette innebærer at det er et utvalg av Austerlitz' fotografier som gjennomgående følger teksten. Fortellingen og fotografiene er med andre ord uatskillelige deler av gjenfortellingen av Austerlitz' livshistorie. Man kan ikke si med klarhet om det er fotografiene eller fortellingen som driver narrasjonen videre. Austerlitz oppdaterer også historien sin med fotografiske *bevis* flere ganger etter at de gjenopptar kontakten.

Fra første dag, da han ba meg om et av de nye fotografiene av rugbylaget, der jeg kan ses i første rekke ytterst til høyre, merket jeg at Gerald følte seg akkurat like alene som jeg, sa Austerlitz, som knapt en uke etter at vi hadde møttes igjen i Great Eastern Hotel, sendte meg en kopi av det bildet han hadde nevnt, uten noen videre kommentar. (Sebald 2004b:66)<sup>112</sup>

Også det tidligere kommenterte fotografiet av Austerlitz' mor kommer i fortellerens eie underveis i det ytre handlingsforløpet.

Mens alt dette ble sagt, hadde Austerlitz og jeg tilbakelagt veien fra gravfeltet bak St. Clement's Hospital og til Liverpool Street. Da vi tok farvel foran jernbanestasjonen, overrakte Austerlitz meg fotografiet fra Prahas teaterarkiv i en konvolutt han hadde

hatt med seg, som et minne som han sa, for han sto nå på reisefot til Paris, sa han, for å undersøke hvor det var blitt av faren, og for å gå tilbake til den tiden da han selv hadde levd der, på den ene side befridd fra sitt uekte engelske, på den annen side nedtrykt av den uklare følelsen av å høre til verken i denne opprinnelig fremmede byen eller noe annet sted. (Sebald 2004b: 210-211)<sup>113</sup>

Fotografiene i *Austerlitz* fungerer som visuelle og mentale rom, som både stopper og genererer det narrative. Slik understrekes den grenseoverskridelsen fotografiene representerer hos Sebald, mentalt og metaestetisk. Dette henger sammen med fotografiets skjøre forhold til sin kontekst. ”Et fotografi er bare et fragment, og med tidens gang løsrives det fra sitt forankringspunkt.” (Sontag 2004a:96) Austerlitz’ fotografisamling underbygger hvordan fotografiene alene, som fragmenter, fremstår som tilfeldige med hensyn til deres plass i en kronologi.

Ved siden av en gammeldags ottoman[...] stod det ikke noe annet i forværelset Austerlitz førte meg inn i først, enn et stort, likeledes mattgrått lasert bord, hvor det lå et par dusin fotografier i rette rader og i nøyaktig avstand fra hverandre, de fleste av eldre dato og litt slitt i kantene. Her var bilder jeg allerede kjente, så å si; bilder av tomme belgiske landskaper, jernbanestasjoner og metro-viadukter i Paris, palmehuset i Jardin des Plantes, forskjellige nattsvermere og møll, kunstferdige bygde dueslag, Gerald Fitzpatrick på flyplassen i nærheten av Quay, og bilder av en rekke tunge dører og porter. Austerlitz fortalte meg at han satt her i timevis mange ganger og la ut disse fotografiene eller andre han hentet frem fra samlingen sin, med baksiden opp, som når man la kabal, og at han så snudde dem ett for ett, hver gang like forbauset over det han fikk se, skjøv bildene frem og tilbake og over hverandre, ordnet dem etter familielikheter eller trakk dem ut av spillet, til bare den grå bordflaten var tilbake, eller han måtte legge seg ned på ottomanen, utslitt av tanke- og erindringsarbeidet. Ikke sjelden ligger jeg her til langt på kveld og merker hvordan tiden spoles tilbake i meg, sa Austerlitz da vi gikk over til det bakerste av de to rommene i første etasje, hvor han tente en liten gassflamme og bad meg ta plass i en av stolene som var stilt opp på hver side av peisen. (Sebald 2004b:102-103)<sup>114</sup>

Det virker heller ikke som om Austerlitz selv er i stand til å innordne fotografiene i en meningsfull sammenheng. En slik forståelse avdekker i tillegg nyanser i fortellerens egen prosess med å gjengi Austerlitz’ historie. I sitatet ovenfor foregår det en tidsforskyvning og dialog mellom fortelleren i det retrospektive nedskrivingsøyeblikket og fortelleren i hovedhandlingen. Bildene han beskriver av store, tunge dører og porter, som han har sett før – kan tenkes å være bildene fra Theresienstadt, som først dukker opp på et senere tidspunkt i teksten.

Jeg har tidligere beskrevet Sebalds forsøk på gjenopprettelse som overgangen mellom uvitenhet og kunnskap, og mellom individuell og kollektiv erindring. Men spørsmålet

omkring kollektiv erindring er, som Sebalds selvframstilling demonstrerer, et komplekst felt. Fotografiens plass i hans tekster utgjør en del av denne kompleksiteten.

Det velkjente ved visse fotografier er med på å forme vår oppfatning av nåtiden og den umiddelbare fortiden. Fotografier merker opp våre referanserammer og tjener som totemer for årsakene: det er mer sannsynlig at følelser vekkes av et fotografi enn av et språklig slagord. Og fotografier bidrar til å konstruere – og revidere – vår fornemmelse av en fjernere fortid, i det de posthume sjokkene ble tilrettelagt ved at hittil ukjente fotografier ble satt i omløp. Fotografier som vi alle kjenner igjen utgjør i dag en vesentlig del av utgangspunktet for hva et samfunn velger å tenke på, eller erklærer at det har valgt å tenke på. Slike ideer kalles ”minner”, og de er i det lange løp ren fiksjon. Strengt tatt finnes det ikke noe kollektivt minne – det tilhører samme familie av løse begreper som kollektiv skyld. Derimot finnes det kollektiv innlæring. Alle minner er individuelle og ureproduserbare – de dør med den enkelte personen. Det vi kaller kollektivt minne er ikke et minne, men en vurdering: *dette* er viktig, og dette er historien om hvordan det gikk til, og bildene fastlåser historien i sinnene våre. Ideologier skaper håndgripelige bildearkiver, arkiver av representative bilder, som innkapsler alminnelige forestillinger om hva som er av betydning og utløser forutsigbare tanker og følelser[...] Lykkeligvis finnes det ikke ett enkeltstående signaturbilde av nazistenes dødsleirer. (Sontag 2004b:76-77)

Sebalds *tomme* fotografier kan i forlengelse av dette leses som kjernen i hans selvframstilling – fordi de faktisk må fylles. Alene står de ikke for informasjon til noen hendelse, eller forståelse av noe forløp. Kunnskap om fortiden er i følge en slik tankegang ikke noe man passivt kan påberope seg som del av et opplyst samfunn, men noe man må oppsøke aktivt – og gjennomleve. Forholdet mellom Austerlitz og fortelleren i romanen underbygger dette. Tilgangen til fortiden og Historien er knyttet til enkeltindividet – og kan dermed ikke omtales som en kollektiv aktivitet. Sett utenfra fungerer Historien som en felles kontekst, referanseramme og kulturell arv, men Sebald demonstrerer inngående at det er opp til hvert enkelt menneske å tilegne seg den kunnskapen som omgivelsene er merket av. Tomheten i fotografiene er derfor en klar tematisk og estetisk indikasjon på *nødvendigheten* av dem.

Fotografiet hadde det fortrinnet at de knyttet sammen to motsatte trekk. De hadde et iboende krav på objektivitet. Likevel var de alltid, nødvendigvis, tatt fra et synspunkt[...] Denne egenskapen lar fotografiet være objektiv dokumentasjon og personlig vitnesbyrd på en og samme tid, både en trofast kopi eller transkripsjon av et faktisk utsnitt av virkeligheten og en tolkning av den samme virkeligheten – et kunststykke litteraturen har higit etter, men aldri kunnet oppnå i en slik bokstavelig betydning. (Sontag 2004b:27-28)

Dette viser at fotografiene til tross for sin dokumentariske tyngde, på samme måte som enkelte malerier, kan uttrykke en indre tilstand. ”[...] og tok hundrevis av banlieubilder, som



jeg kalte dem, som med sin tomhet, forstod jeg først senere, svarte nøyaktig til min forfatning som foreldreløs.” (Sebald 2004b: 220)<sup>115</sup> Slik de fremstår i Sebalds prosanervatur, dokumenterer de i tillegg en historisk innsikt: at tilgangen til fortiden dekkes over av tiden som går.

Austerlitz’ beskriver at han som barn hadde en følelse av en usynlig tvillingbror ved siden av seg. Sannheten om hans opphav ble holdt skjult for ham gjennom hele oppveksten – og selv om han ikke hadde direkte tilgang til denne informasjonen, ante han at det eksisterte en parallell, utfyllende forståelse av hvem han var.

[...]og det var utvilsomt Evan, sa Austerlitz, som en gang sa til meg at det ikke er mer enn en silkeduk som skiller oss fra den neste verden. I løpet av alle disse årene jeg tilbrakte i prestegården i Bala, ble jeg faktisk aldri kvitt følelsen av at noe som var svært nærliggende og tydelig i seg selv, var skjult for meg. Noen ganger var det som om jeg forsøkte å gripe virkeligheten mens jeg befant meg i en drøm; så igjen mente jeg det gikk en usynlig tvillingbror ved siden av meg; det motsatte av en skygge, så å si. (Sebald 2004b:49)<sup>116</sup>

Tilsvarende kan man lese Austerlitz som fortellerens tvilling – som den som forvalter de sannhetene om ham selv, som han søker og som befinner seg bak silkeduken, eller på den andre siden av de grensene Sebald gjennomgående forholder seg til i sin prosa. Austerlitz forteller fra sitt besøk i Theresienstadt:



Bortsett fra en bitte liten kolonialbutikk var ANTIKOZ BAZAR den eneste forretningen i Terezín, så vidt jeg kunne se. Den opptar hele fasaden til et av de største husene, og går også langt innover på baksiden, tror jeg. Riktignok kunne jeg bare se det som lå i utstillingsvinduet, og ganske sikkert ikke mer enn en liten del av det krimskramset som var stablet opp inne i basaren. Men selv disse fire, åpenbart helt tilfeldig sammensatte stillebenene som på en tilsynelatende naturlig måte var vokst inn i de svarte grenene til lindene som stod rundt byplassen og spilte seg i vindusrutene, øvde en så sterk tiltrekningskraft på

meg at jeg ikke kunne rive meg løs fra dem på lenge, men studerte de hundre forskjellige tingene med pannen presset mot den kalde vindusruten, som om det kunne utledes et entydig svar fra en eller annen av dem, eller fra forholdet mellom dem, på de mange spørsmålene som rørte seg i meg, og som jeg ikke kunne tenke ut. Hva betydde festduken av hvit knipling, som hang over rygglenet til ottomanen, og lenestolen i stuen, med sitt falmede brokadetrekk? Hvilken hemmelighet skjulte de tre messingmorterne av forskjellig størrelse, som gav inntrykk av å ha noe av et orakelsvar[...] Hvordan, spurte jeg meg selv, sa Austerlitz, har det seg egentlig med denne elven som ikke springer ut, ikke munner ut noe sted, men som hele tiden flyter

tilbake i seg selv[...] eller med den elfenbensfargede porselensgruppen som forestiller en ridende helt idet han snur seg bakover på den steilende hesten, for med den venstre armen å trekke opp til seg et uskyldig, håpløst forlatt kvinnelig vesen og redde henne ut av en ulykke som er usynlig for betrakteren, men som uten tvil er gruffull. Like tidløse som dette redningens øyeblikk, forevige, men alltid i ferd med å inntreffe akkurat nå, var alle pyntefigurene, redskapene og minnegjenstandene, som var endt opp i basaren i Terezín, og som av uransakelige årsaker hadde overlevd sine tidligere eiere og ødeleggelsesprosessen; slik at jeg nå kunne oppdage mitt eget speilbilde, uklart og knapt gjenkjennelig, mellom dem. (Sebald 2004b:159-166)<sup>117</sup>

Disse betraktningene er lagt i Austerlitz' munn og erfaringen av besøket til Theresienstadt er tillagt Austerlitz' liv og historie. Men speilbildet i vindusruten, slik man ser det i fotografiet ligner Sebald selv. Det er utydelig, det etterlater et snev av tvil – men jeg ser dette som det øyeblikket hvor Sebald antyder for sine lesere hvilken avgjørende rolle Austerlitz spiller, og gir dem et innblikk i den dypeste dimensjonen av sitt prosjekt.

Tidlig i romanen, i scenen hvor fortelleren gjenkjenner Austerlitz i baren på Great Eastern Hotel, får gjensynet ham til å tenke på Ludwig Wittgenstein.

[...]denne ryggsekken tror jeg det var som satte meg på den i seg selv heller sære ideen om et visst fysisk slektskap mellom ham, Austerlitz, og filosofen som døde av kreft i Cambridge i 1951[...] Derfor synes det meg nå, straks jeg kommer over et fotografi av Wittgenstein et sted, mer og mer som om Austerlitz ser mot meg fra det, eller, når jeg betrakter Austerlitz, som om jeg i ham ser den ulykkelige tenkeren som er like innesperret i sine logiske resonnements klarhet som i sine følelsers forvirring, til de grader påfallende er likeheten mellom de to; i kroppsbygning, i måten de begge studerer en på fra den andre siden av en usynlig grense[...] (Sebald 2004b:38)<sup>118</sup>

Med denne sammenligningen er jeg tilbake til der denne studien startet: i det komplekse grenselandskapet mellom virkeligheten, erfaringen og kunsten. Austerlitz som person utgjør noen viktige mekanismer i dette landskapet; han kan sies å representere grenseoverskridelsen og dermed forbindelsen mellom erindringen, fiksjonen og det narrative. Han utgjør tilgangen til baksiden av Sebalds egen historie – og en mulighet til å trenge gjennom det mørket som omslutter hans eget liv.

Før fortelleren og Austerlitz tar farvel med hverandre for siste gang i Paris, høsten 1997, utfører Austerlitz en gest jeg mener er helt sentral for det retrospektive fortellerplanet: ”[...] og så overrakte han meg nøklene til huset sitt i Alderney Street. Jeg kunne ta inn når jeg ville, sa han, og studere svart-hvitt bildene, som var det eneste som ville bli tilbake av livet hans.” (Sebald 2004b: 243)<sup>119</sup>

– Og jeg ser for meg Sebald sette seg på toget – ”Historien om gravplassen i Alderney Street, som Austerlitz hadde fortalt om da han tok avskjed med meg, ville ikke slippe tankene

mine, og det kan være grunnen til at jeg gikk av toget i Antwerpen på tilbakereisen, for nok en gang å se på nokturnamaet og reise ut til Breendonk” (Sebald 2004b: 244)<sup>120</sup>. Tilbake i London, etter denne impulsive avstikkeren, ser jeg ham for meg i det han igjen går mot døren i Alderney Street. Han vet at ingen venter ham der. Han har denne ubestemmelige følelsen i magen mellom forventning, frykt og lett ubehag, som man får når man skal ta en annen persons hjem i bruk. Han stanser foran døren, putter hånden i lommen, tar frem nøkkelen, stikker den i nøkkelhullet – og går inn. Alt er som før, bare tommere og mørkere, fordi det er lenge siden noen har vært der. Han får en følelse av at det er gjort klart for ham. Austerlitz’ usorterte fotografisamling står fremme, noen fotografier ligger utover stuebordet. Han går inn på kjøkkenet og drikker et glass vann, åpner kjøkkenskapet – orienterer seg. Han vet han skal bli her en god stund. Han har en oppgave. Han går ut igjen i stuen og setter seg ved bordet. Han må skyve vekk noen av fotografiene for å rydde plass, en liten haug blir liggende i uorden ytterst på den venstre bordkanten. Han snur ett og ett fotografi – og begynner å skrive.

I sluttscenen i *Austerlitz* reiser fortelleren, etter å ha gått av toget i Antwerpen, ut til fortet Breendonk. Det er tredve år siden han var her sist. Han setter seg ned og tar opp en bok Austerlitz ga ham første gang de møttes i Paris. Den er skrevet av litteraturviteren, Dan Jacobsen, som vokste opp i Sør Afrika, og reiste til Europa for å lete etter spor etter sin bestefar rabbi Yisrael Yehoshua Melamed, kalt Heschel.

Avgrunnen, dit ingen lysstråle trenger ned, er Jacobsens bilde av fortiden til familien og folket hans, som er gått under, og som han vet ikke lenger kan hentes opp igjen der nedenfra. Knappt noe sted på sin litauiske reise finner Jacobsen spor etter forfedrene, overalt bare tegn på tilintetgjørelsen[...] Noen av fortene, skriver Jacobsen, var senere forfalt, noen hadde tjent som fengsel for litauerne og deretter russerne igjen. I 1941 kom de på tyske hender, også det beryktede Fort IX, hvor Wehrmachts kommandostillinger ble opprettet for en tid og hvor mer enn tretti tusen mennesker ble drept i de neste tre årene. Levningene ligger under en havreåker hundre meter utenfor murene, skriver Jacobsen. Til ut i mai 1944, da krigen for lengst var tapt, kom det transporter fra vesten til Kaunas. Det beviser de siste meldingene fra dem som var sperret inne i festningens fangehull[...] Andre etterlot bare en dato og en stedsangivelse sammen med navnene sine: Lob Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abraham, de Limoges; Max Stern, Paris, 18.5.44. (Sebald 2004b: 246-247)<sup>121</sup>

Sebalds kallenavn var, som tidligere nevnt, Max og hans fødselsdato var 18.5.44. Med denne inskripsjonen eller signaturen, skriver han seg inn i disse menneskenes liv og dem i hans.

Det er som et kor av stemmer som blander seg med stemmene fra hans tekster og essays: Thomas Bernhard, Robert Walser, Vladimir Nabokov, Henri Beyle, Franz Kafka, Jean Améry, Elias Canetti, Jan Peter Tripp, Sir Thomas Browne, Ludwig Wittgenstein, Susan Sontag, Jorge Luis Borges, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, Michael Hamburger, Mattias Grünwald, Ernst Herbeck, Walter Benjamin, Paul Celan, Ingeborg Bachmann – og hør! Det slutter seg flere til: stemmene til alle de menneskene hvis historier har blitt fortalt gjennom Sebalds fiktive persongalleri –

Medeltida borg,  
främmande stad, kalla sfinx,  
tomma arenor.

\*

Solen står lågt nu.  
Våra skuggor är jättar.  
Snart er allt skugga.<sup>122</sup>



Ich sehe

Menschen denn

ich sehe Wesen

wie Bäume

nur daß

sie umhergehn

(Jeg ser / mennesker fordi/ jeg ser skikkelser/ som træer/ bare at de går omkring)

## Om å betrakte ting over de største avstander

### Campo santo

Står vi på et berg av døde? Er det til syvende og sist vår utkikkspost? Har man det ofte hyllede historiske overblikket fra en slik plass? (Sebald 2002:117)<sup>123</sup>



Innledningsvis beskriver jeg samarbeidet mellom Sebald og Jan Peter Tripp og viser på hvilke måter dette har vært utslagsgivende for utformingen av min studie. Jeg beskriver hvordan haikudiktene jeg innleder hvert kapittel med, fungerer som dører inn til Sebalds univers. Videre betegner jeg denne prosessen metodologisk, som *å se verden i et sandkorn*. Med utgangspunkt i en drømmesekvens, sammenligner jeg drømmens oppbygning, struktur og logikk med haikudiktene. Jeg påpeker hvordan erindringen representerer grensesnittet mellom fragmenter og kronologi, og slik gjenoppretter forbindelsen med det narrative. I et større perspektiv kan man overføre denne modellen til forholdet mellom individet, verden og Historien. I følge Sebald lever vi i en *merket* verden. “Because (in principle) things outlast us, they know more about us than we know about them: they carry the experiences they have had with us inside them and are – in fact – the book of our history opened before us.” (Sebald 2005d:79-80)<sup>124</sup> Jeg har tidligere beskrevet hvordan en slik forståelse åpner for en form for

kommunikasjon med omgivelsene, hvor erindringen fungerer som bevissthetsstrukturer og muliggjør en forbindelse mellom erfaringen, erkjennelsen og en historisk bevissthet.

Det store paradokset i dette, er at Historien så å si motarbeider disse mekanismene. Som Sebalds fotografier antyder: verden tømmes. "[...] for et eller annet sted i oss visste vi naturligvis at de byggverkene som var vokst ut i det overdimensjonerte, allerede kastet skyggen av sin ødeleggelse foran seg og fra begynnelsen av var konsipert med henblikk på sin senere tilværelse som ruiner." (Sebald 2004b:20)<sup>125</sup> – Og som Sebald påpeker i sin beskrivelse av gjenoppbyggingen av de tyske byene etter krigen: nåtidens menneskelige aktiviteter dekker over sporene fra fortiden. Glemselens fragmenter og mørke, er altså like påtrengende faktorer som erindringens muligheter for gjenopprettelse. I *Austerlitz* demonstreres dette gjennom beskrivelsene av det nye Nasjonalbiblioteket i Paris:

– Som jeg kanskje visste, gjenopptok Austerlitz historien sin neste gang vi møttes[...], hadde man i mellomtiden bygget det nye Nasjonalbiblioteket, som bar den franske presidentens navn, i denne sonen på venstre bredd av Seinen, som med årene hadde forfalt stadig mer[...] bygningen som i sin monumentalisme åpenbart er inspirert av statspresidentens vilje til å forevige seg selv, og som, noe jeg innså allerede ved mitt første besøk, sa Austerlitz, er menneskefiendtlig i hele sin ytre dimensjonering og indre konstitusjon, og fra første stund strider kompromissløst mot enhver sann lesers behov. (Sebald 2004b: 228-230)<sup>126</sup>

I en samtale med en tidligere bekjent han treffer i dette biblioteket får han vite på hvilken historisk grunn det er bygget:

Noen ganger, sa Lemoine, sa Austerlitz, var det som om han kjente tiden strømme langs tinningene og pannen her oppe, men sannsynligvis, føyer han til, er det bare en refleks av den bevisstheten som i årenes løp har dannet seg i hodet mitt av de ulike sjiktene som har vokst over hverandre der nede i byen. I ingenmannslandet mellom Gare d'Austerlitz og Pont Tolbiac, hvor dette biblioteket hever seg i dag, lå det for eksempel til krigen var slutt et stort lager, hvor tyskerne samlet alt tyvegods de hentet ut av leilighetene til jødene i Paris. (Sebald 2004b: 238)<sup>127</sup>

Slik dekker altså kunnskapens forvaltere over sporene etter vår nærmeste histories grusomheter – med et bibliotek – et av vår sivilisasjons viktigste symboler på kunnskap.

I en artikkel i *Aftenposten* fra februar 2007, kan man lese at Auschwitz går i oppløsning. Turisme, erosjon og dårlig vedlikehold er i ferd med å bryte ned det som står igjen av Nazistenes utrydningsleir. "Med mindre vedlikeholdet blir forbedret, kommer det snart til å være lite igjen av stedet der 1,5 millioner menn, kvinner og barn, de aller fleste av dem jøder, ble myrdet." Journalisten beskriver hvordan diken der mange av de kremerte

ofrene ble kastet, ligger åpen for naturkreftene. Bakken rundt er dekket med det som ser ut som små hvite steiner. ” – Det er ikke steiner, men ben forklarer Jarek Mensfelt, seniorguide ved museet: – Små fragmenter av menneskeben.”<sup>128</sup>

Verden som en kirkegård er en tilbakevendende metafor hos Sebald. I avskjedsscenen mellom Austerlitz og fortelleren i Paris, forteller han om en kirkegård vegg i vegg med der han bor, som han for bare kort tid siden ble oppmerksom over:

Han hadde oppdaget kirkegården, hvor møllene som alltid hadde fløyet inn i huset hans, var kommet fra formodet han nå, sa Austerlitz, først noen få dager før han reiste fra London, da porten i muren stod åpen for første gang på alle de årene han hadde bodd i Alderney Street. (Sebald 2004b: 243)<sup>129</sup>

Jeg leser møllene fra kirkegården som erindringsfragmenter og en påminnelse om alle de historiene som ennå er ufortalte.

Den sommernatten satt vi i fjellsøkket og studerte hvordan møllene[...] kom flyvende til oss. Lysstripene som særlig Gerald beundret, og som de syntes å trekke etter seg i ulike kruseduller, serpentiner og spiraler, eksisterte slett ikke i virkeligheten, forklarte Alphonso, men var bare spøkelsesspor forårsaket av vårt øyes treghet, som trodde at det så et spesielt etterskinn på det stedet insektet selv, som bare strålte opp en brøkdel av et sekund i gjenskinnet fra lampen, allerede hadde forlatt. Det var ved slike uvirkelige fenomener, sa Alphonso: det irrelle som i et glimt viser seg i den reelle verden[...] at våre dypeste følelser ble vekket, eller i alle fall det vi oppfattet som det. (Sebald 2004b:81-82)<sup>130</sup>

Møllene fungerer samtidig som en påminnelse fylt av muligheten for at noen en dag vil forstå tyngden av et av disse enkeltstående sporene, og hente det frem fra fortiden og inn i nåtiden. Jeg mener at Sebald gjennom sin kunstforståelse og sitt historiesyn, viderefører og utvikler noen metodologiske retningslinjer for hvordan det lar seg gjøre å *lese* og *uttrykke* verden. Disse er fundert i det avgjørende og ekstremt krevende spørsmålet om forholdet mellom etikk og estetikk. Med sine arbeider gir han videre et verktøy – en fortolkningslære eller *synsmodus* – fundert i det jeg i tredje kapittel omtaler som det etiske skjæringspunktet mellom enkeltindividet og erindringen.



## Spor av smerte II

Denne dagen[...] snakket Austerlitz ennå lenge om sporene av smerte som, etter det han mente å vite, trekker utallige fine linjer gjennom historien. (Sebald 2004b:16)<sup>131</sup>

I andre kapittel av denne studien viser jeg hvordan *nervaturet* fungerer som Sebalds estetiske hovedprinsipp og hans grenseoverskridende prosas hovedsymbol. Jeg argumenterer for at hans hensikt ikke er å konstruere et *plot* i tradisjonell forstand, men å binde sammen elementer slik at en del av virkeligheten rekonstrueres. Dette er et sentralt element også i Sebalds historiesyn. Arne Melberg knytter Sebalds prosa*nervatur* til Walter Benjamins begrep, ”universal history”:

Sebald’s techniques for searching and remembering and reconstructing can all be regarded as efforts to find and construct coherence, to approach what Benjamin called the *integral prose* of universal history[...] In the ‘universal history’ that is glimpsed in the extension of this project *everything* is connected to everything[...]. (Melberg 2007:174)

På samme måte som hans prosa fungerer som et litterært *nervatur* og erindringen og fortolkningen utgjør hvert individs virkelighets-*nervatur*, kan man se på tiden som Historiens nervetråder.

Ganske visst, sa Austerlitz, har forholdet mellom rom og tid noe illusjonistisk og illusorisk over seg[...] – Fra begynnelsen av overrasket det meg hvordan Austerlitz utformet tankene sine mens han snakket, hvordan han så å si kunne utvikle de mest vidløftige innebar skritt for skritt å nærme seg en slags historiens metafysikk, hvor det erindrede nok en gang ble levende. (Sebald 2004b: 14-15)<sup>132</sup>

Erindringen beveger seg langs disse nervetråder og skaper, med utgangspunkt i et individ, et Historiens mønster.

For Sebalds selvframstilling og for hans fortellers prosess med å plassere seg selv historisk, er Andre verdenskrig det definerende punktet. – Men hans historiesyn og historiebegrep er betraktelig videre. Dette kommer til uttrykk i deler av hans kritiske essayistikk; blant annet i *Campo Santo*, som ble utgitt posthumt i 2003, der den første delen er en samling essays om Corsica og Napoleon. Man antar at dette er begynnelsen på et større arbeid han ikke rakk å fullføre. Sist, men ikke minst er *Die Ringe des Saturn* konstruert som en vandring i Suffolk i England – hvor punkter i landskapet setter fortelleren i kontakt med blant annet europeisk kolonihistorie.

Jean Améry beskriver sitt arbeid med å gjengi sine opplevelser i Auschwitz slik:

Snart tvang det seg frem en metode. Hadde jeg i begynnelsen av Auschwitz-essayet trodd at jeg kunne forholde meg distansert og nøkternt, og komme leseren i møte i distingvert objektivitet, måtte jeg nå innse at dette ganske enkelt var umulig. Der ordet 'jeg' gjennomgående skulle ha vært unngått, viste det seg å være det eneste brukbare utgangspunktet. (Améry 1994: 17-18)

Et slikt metodologisk utgangspunkt kan sies å være beskrivende også for Sebalds historiesyn, litterære prosjekt og forsøk på gjenopprettelse. Det innebærer at hvert enkelt menneske til enhver tid utgjør Historiens midtpunkt, og at Historien er en pågående prosess vi befinner oss midt oppi.

### **Ved forstandens grenser**

I am going to show a few slides:

Midt på sommeren 1943, under en vedvarende heteperiode, fløy Royal Air Force, støttet av den 8. amerikanske luftflåte, en rekke angrepstokt over Hamburg[...] Under angrepet natt til 28. juli, som begynte klokken ett om morgenen, ble ti tusen tonn spreng- og brannbomber sluppet over de tett befolkede boligområdene øst for Elben[...] De overlevendes eksodus ut fra Hamburg, satte allerede inn samme natten som angrepet. 'På alle veier i omegnen begynte en trafikk uten opphold...uten at den visste hvor den skulle', skriver Nossack. Helt ut i rikets ytterste områder ble de en og en kvart million flyktningene ført. Under datoen 20. august 1943[...] beretter Friedrich Reck om en gruppe på førti til femti slike flyktninger som forsøker å storme et tog på en jernbanestasjon i Oberbayern. Mens de gjør det, faller en pappkoffert 'ned på perrongen, knust og tømt for sitt innhold. Leketøy, et neglesett, svidd undertøy. Til slutt et barnelik, stekt og skrumpet inn til mumie, som den halvt sinnssyke kvinnen har dratt med seg som levning fra en fortid som for få dager siden fremdeles var inntakt.' (Sebald 2007:41-45)<sup>133</sup>

Deretter kommer man inn i fuktige, kjelleraktige korridorer, svakt opplyste[...] Fangeceller, stengt av tommetykke tredører. Svære gitterdører skal passeres, til man endelig befinner seg i et vindusløst hvelv hvor en mengde fremmedartet jernverktøy ligger omkring. Ikke så mye som et skrik trenger ut herfra. Det var her det skjedde med meg: Torturen (Améry 1994: 50)[...] at en svart stripe begynte å sitre foran øynene mine og jeg måtte lene pannen mot veggen som var sandete, dekket av blålige flekker og kalde svetteperler forekom det meg. Det var ikke slik at jeg samtidig med kvalmen fikk en anelse om hvordan de hadde vært, de såkalte skjerpede forhørene som ble gjennomført på dette stedet omtrent på samme tid som jeg ble født, for først et par år senere leste jeg om den fryktelige fysiske nærheten mellom plageåndene og de plagede hos Jean Améry, om torturen han måtte utholde i Breendonk, hvor man hadde heist ham opp etter hendene som var bundet bak på ryggen, slik at kulene i skulderleddene spratt ut av skålene med et smell og en splintrende lyd han ikke hadde glemt til skrivende stund, og han hang i løse luften, med de bundne armene vridd ut av

ledd, revet i været bakfra og vrent over hodet[...]. (Sebald 2004b:26)<sup>134</sup> Tortur, av latin *torquere*, å vri: Hvilken etymologisk anskuelsesundervisning! I tillegg haglet slagene fra oksepisken over kroppen, og mange av dem skar seg med letthet gjennom de tynne sommerbuksene jeg hadde på meg denne 23. juli 1943. (Améry 1994: 64)

### Det var en gang et menneske

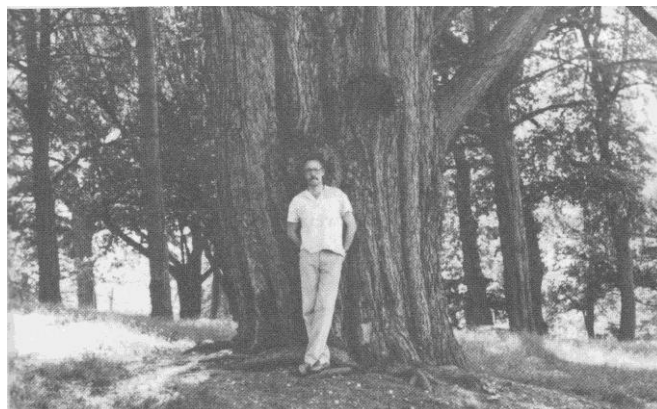
History is no longer the past but also the present in which the reader must act (Bowie i Sebald 2006b:100)

Enkelte av Sebalds lesere og kritikere har vanskelig for å se sammenhengen i den dobbeltheten som ligger i at han på den ene siden så sterkt identifiserer seg med Holocaustofrene, mens han samtidig belyser de alliertes luftangrep på de tyske byene slik han gjør. Jeg mener at min beskrivelse av Sebalds historiesyn og de overstående scenene viser at dette ikke er noen motsetning. Sebald har enkeltindividet som barometer for det han foretar seg litterært. Smerten som lammet Europa etter Andre verdenskrig fikk konsekvenser som vi fortsatt lever med i dag. – Og det har skjedd, og skjer lignende ting i dag – i Europas utkant, i andre verdensdeler og på andre kontinenter – som har fått, og vil få dyptgripende historiske konsekvenser. Det menneskesynet og den historieforståelsen han presenterer, krever deltagende individer med vilje til å se og forstå sin egen plass og rolle i det store spillet om Mennesket. Kunnskap bør føre til en større forståelse av hva det vil si å være menneske, og av den verden vi overtar etter hverandre og lever våre liv i. Jean Améry sier:

Opplysning. Dermed er stikkordet gitt[...] Dermed skal ikke ordet opplysning gis en altfor snever metodologisk betydning, fordi det omfatter, slik jeg ser det, mer enn ren logisk deduksjon og empirisk verifikasjon, mye mer: Det peker ut over og omfatter viljen og evnen til fenomenologisk spekulasjon, til empati, til å nærme seg rasjonalitetens grenser. Bare når vi på samme tid oppfyller og overskrider opplysningens lov, når vi inn i det åndelige rommet der *la raison* fører til noe mer enn flat resonnering[...] Men – og dette vil jeg også insistere på – opplysning er ikke det samme som *avklaring*[...] For avklaring, det ville være fullbyrdelse og oppsigelse, status over fakta for at de kan legges til de historiske aktstykker[...] Ingenting er avklart, ingen konflikter er løst, hva levende mennesker erindrer, er ikke blitt til blott erindring. Det som skjedde, skjedde. Men *at* det skjedde, er det ikke så lett å avfinne seg med. Jeg gjør oppgjør: mot min egen bakgrunn, mot historien, mot en samtid som legger det historiske ubegripelige på is, og dermed på en opprørende måte forfalsker det[...] Føleleser? Gjerne for meg. Hvor står det skrevet at opplysning må være uten følelser? Det motsatte synes meg å være sant. Opplysning kan bare fullføre oppgaven når den skrider til verket med lidenskap. (Améry1994:14-16)

Dette er en praksis, ikke et teoretisk paradigme. Jeg mener at Sebalds litterære prosjekt reflekterer disse grunnholdningene.

Mennesker er som trær. Vår trekrone er vår åndshistoriske overbygning. Vi har røtter i form av nedarvede egenskaper og vår tilknytning til geografiske steder. Dette former vår identitet. Men menneskets røtter er sårbare og brytes lett over. Dette får konsekvenser, ikke bare for enkeltindividet, men også for de strukturene vi eksisterer i. I Sebalds verden bærer menneskene sin historie som trærne bærer sine årringer – og han skriver seg utover. Det er her, i åpenheten, at jeg mener Sebalds litterære prosjekt tangerer det politiske. Sebald skriver seg ikke inn i en lukket politisk ideologi. En annen studie ville kunne vise at han nok både kommenterer og krysser flere i sitt forfatterskap. Dette er, slik jeg leser ham, en del av hans arbeid med å søke informasjon, heller enn å legge lokk på den. Han inntar en posisjon som er konfronterende mer enn overtalende, hvor enkeltmennesket har historisk betydning og hvor smerten blir tatt på alvor. I dette finnes det punktet hvor alle deler av Sebalds litterære forsøk på gjenopprettelse møtes. Underliggende alt han har skrevet, kan man ikke unngå å kjenne vibrasjonene fra det mantraet som driver hans prosjekt stadig fremover:



Kan du lukke øynene for et annet menneskes blikk? Kan du unnlate å gjøre deg selv mottakelig for et annet menneskes liv?

---

<sup>1</sup> Hentet fra ”Det er rimelig å kreve sannheten av mennesket” i Bachmann 1997:14-15.

<sup>2</sup> Das Ideal des Wahren, das in der Gestalt eines gänzlich unpräventösen Berichts beschlossen ist, erweist sich als der unwiderrufliche Grund aller aller literarischen Bemühung. In ihr kristallisiert sich Resistenz gegen die menschliche Fähigkeit, all jene Erinnerungen zu verdrängen, die die Fortführung des Lebens irgend verhindern könnten. [...] Gerade deshalb aber muß die Erinnerung und die Tradierung der in ihr aufgehobenen objektiven Information delegiert werden an solche, die mit dem Risiko eines Gedächtnisses zu leben bereit sind. Das Risiko besteht darin, daß, [...] derjenige, in dem die Erinnerung fortlebt, den Yorn der andern auf sich zieht, die nur in Vergessenheit weiterleben können. (Sebald 2006c:86- 87)

<sup>3</sup> s. 4: La comtesse d’Haussonville (Ingres) / Beim Erwachen... (Sebald 2003d: 30-31)  
s.17: Felix Näger/ Aus dem Vorderschiff... (Sebald 2003d:46-47)  
s.36: Rembrandt/ Gleich einem Hund... (Sebald 2003d:44-45)  
s.70: Marcel Proust/ Aber die Zeit... (Sebald 2003d: 64-65)  
s.92: Richard Hamilton/Ich sehe... (Sebald 2003d:56-57)

Alle de norske oversettelsene av diktene er mine egne.

<sup>4</sup> Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, daß etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt forchenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt. Im übrigen ging mir, glaube ich, damals die Frage im Kopf herum, ob man den Bewohnern des Nocturamas bei Einbruch der wirklichen Nacht, wenn der Zoo für das publikum geschlossen wird, das elektrische Licht andreht, damit sie beim Aufgehen des Tages über ihrem verkehrten Miniaturuniversum einigermaßen beruhigt in den Schlaf sinken können. (Sebald 2003b:11-12)

<sup>5</sup>[...] und wird ersetzt durch eine weit tiefergehende Sachlichkeit, die in der reinen Darstellung der Erscheinungsformen des Lebens zu ergründen sucht, was zu ihrer Ausprägung und Evolution geführt hat.  
(Sebald 2003a:171)

<sup>6</sup>Hätte man die wege, die ich damals gegangen bin, nachgezeichnet, es wäre der Eindruck entstanden, es habe hier einer vorgegebenen Fläche immer wieder neue Traversen und Winkelzüge versucht, um aufs neue stets am Rand seiner Vernunft, Vorstellungs- oder Willenskraft anzugelangen und zum Umkehren gezwungen zu werden. Das oft stundenlang fortgesetzte Kreuzundquergehen in der Stadt hatte dergestalt die eindeutigste Eingrenzung, ohne daß es mir je klargeworden wäre, was das eigentlich Unbegreifliche an meinem damaligen Verhalten gewesen ist, das ständige Gehen oder die Unfähigkeit, die unsichtbaren und, wie ich auch jetzt noch annehmen muß, völlig willkürlichen Grenzlinsen zu überschreiten. (Sebald 2005a:39-40)

<sup>7</sup> [...] daß die Literatur heute, allein auf sich gestellt, zur Erfindung der Wahrheit nicht mehr taugt. (Sebald 2006c: 112)

<sup>8</sup> Wenn ich es unterließ, so mag das daran gelegen haben, daß bald nach meiner Rückkehr eine böse Zeit über mich hereingebrochen ist, die mir den Sinn für das Leben anderer trübte und aus der ich nur ganz allmählich, durch das Wiederaufnehmen meiner lange vernachlässigten Schreibebeiten, herausgekommen bin. (Sebald 2003b: 54)

<sup>9</sup> Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution. (Sebald 2006c: 248)

10

W. G. SEBALD: CHRONOLOGY	
1944	Born in Wertach im Allgäu, Bavaria, on 18 May
1963-6	Studied German and comparative literature at universities in Freiburg and French-speaking Switzerland
1966-8	Worked as <i>Lektor</i> (German language assistant) at the University of Manchester
1968	Completed MA thesis on Carl Sternheim
1968-9	Worked as schoolteacher in St Gallen, Switzerland
1969	Publication of MA thesis as <i>Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära</i>
1969-70	Returned to his post as <i>Lektor</i> in Manchester
1970-5	Appointed as Lecturer in German at the University of East Anglia in Norwich
1975	Worked at the Goethe Institute in Munich
1976	Returned to lecturing post in Norwich
1980	Publication of Ph.D. thesis as <i>Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins</i>
1985	Publication of <i>Die Beschreibung des Unglücks</i> , a collection of essays on Austrian literature
1988	Awarded personal chair in European Literature at the University of East Anglia
	Publication of <i>Nach der Natur</i> (translated as <i>After Nature</i> , 2002)
1989	Founded British Centre for Literary Translation
1990	Publication of <i>Schwindel. Gefühle</i> (translated as <i>Vertigo</i> , 1999)
1991	Awarded Fedor Malchow Prize for <i>Nach der Natur</i>
	Publication of <i>Unheimliche Heimat</i> , a second collection of essays on Austrian literature
1992	Publication of <i>Die Ausgewanderten</i> (translated as <i>The Emigrants</i> , 1996)
1994	Awarded <i>Berliner Literaturpreis</i> and the Bobrowski Medal, and the <i>Preis der Literatur Nord</i>
1995	Publication of <i>Die Ringe des Saturn</i> (translated as <i>The Rings of Saturn</i> , 1998)

xi

W. G. SEBALD: CHRONOLOGY	
1997	Awarded Mörike Prize, the Heinrich Böll Prize, and the Wingate Prize for Fiction
1999	Publication of <i>Luftkrieg und Literatur</i> (translated as <i>On the Natural History of Destruction</i> , 2003)
2001	Publication of <i>Austerlitz</i>
	Award of the Heinrich Heine Prize
	W. G. Sebald dies on 14 December
2003	Publication of <i>Unerzählt</i> and <i>Campo Santo</i>

<sup>11</sup> W. G. Sebald: Chronology er hentet fra Long 2006:xi-xii

---

<sup>12</sup> Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern, [...] lost sich das Dunkelnicht auf, sondern verdichtet sich beim Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel standing in Vergessenheit great, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden, Geschichten zum Beispiel, das kommt mir jetzt beim Schreiben zum erstenmal seit jener Zeitwieder in den Sinn, wie die von den Strohsäcken, die schattenhaft auf den übereinandergestockten Holzpritschen lagen und die, weil die Spreu in ihnen über die Jahre zerfiel, schmaler und kürzer geworden waren, zusammengeschumpft, als seien sie die streblichen Hüllen derjenigen, so erinnere ich mich jetzt, dachte ich damals, die hier einst gelegen hatten in dieser Finsternis. (Sebald2003b:38-39)

<sup>13</sup> Man schrieb schon den Monat Mai 1976, als ich zum erstenmal an dem Bonatz- Bahnhof ausgestiegen bin, weil ich von jemandem gehört hatte, daß der maler Jan Peter Tripp, mit dem ich in Oberstdorf in der Schule gewesen war, in der Stuttgarter Reinsburgstraße wohnte. Meinen Besuch bei ihm habe ich als denkwürdig in Erinnerung behalten, weil mich mit der Bewunderung, die ich für die Arbeit Tripps sogleich empfand, der Gedanke streifte, daß ich auch gern einmal etwas anderes tun würde als Vorlesungen zu halten und Seminare. Tripp hat mir damals einen von ihm gefertigten Stich als Geschenk mitgegeben. [...] auf diesen Stich geht vieles von dem, was ich später geschrieben habe, zurück, auch in der Art des Verfahrens, im Einhalten einer genauen historischen Perspektive, im geduldigen Gravieren und in der Vernetzung, in der Mainer der *nature morte*, anscheinend weit auseinander liegender Dinge. Immerfort frage ich mich seither, was sind das für unsichtbare Beziehungen, die unser Leben bestimmen, wie verlaufen die Fäden. (Sebald 2006c: 243-244)

<sup>14</sup> 'Die Poesie', schreibt er, 'ist eine mündliche Form der Prägung der Geschichte in Zeitlupe'.. (Sebald 2006c:172)

<sup>15</sup> Tatsächlich gelingt Tripp nicht nur die Interpolierung der dritten Dimension in die Fläche, so, daß man schauend manchmal meint, über die Bildschwelle treten zu können; auch das dargestellte Material, [...] sind so wahrhaft vorhanden, im Bild, daß man unwillkürlich die Hand ausstreckt, um es zu rühren. [...] Dementsprechend haben auch die Bilder Jan Peter Tripps durchweg einen analytischen und nicht einen synthetisierenden Zug. Das photographische Material, von dem sie ihren Ausgang nehmen, wird sorgfältig modifiziert. Die mechanische Schärfe/Unschärferelation wird aufgehoben, Hinzufügungen werden gemacht und Abstriche. Etwas wird an eine andere Stelle gerückt, hervorgehoben, verkürzt oder um eine Geringfügigkeit verdreht. Farbtöne werden verändert, und es unterlaufen bisweilen auch jene glücklichen Fehler, aus denen sich dann unversehens das System einer der Wirklichkeit entgegengesetzten Darstellung ergibt. Ohne dergleichen Eingriffe, Abweichungen und Differenzen wäre in der perfektsten Vergegenwärtigung keine Gefühls- und keine Gedankenlinie. (Sebald 2003a: 174- 179)

<sup>16</sup> Wahrscheinlich sind es verschüttete Erinnerungen, die die eigenartige Überwirklichkeit dessen erzeugen, was man im Traum sieht. Vielleicht ist es aber auch etwas anderes, etwas Nebel- und Schleierhaftes, durch das hindurch, paradoxerweise, im Traum alles viel klarer erscheint. Ein kleines Wasser wird zu einem See, ein Windhauch zu einem Sturm, eine Handvoll Staub zu einer Wüste, ein Körnchen Schwefel im Blut zu einem

---

vulkanischen Feuer. Was ist das für ein Theater, in dem wir Dichter, Schauspieler, Maschinist, Bühnenmaler und Publikum in einem sind? (Sebald 2004a:98-99)

<sup>17</sup> Sitatet er korrigeret.

<sup>18</sup> Und einmal, so beschloß Aurach seinen Bericht, habe es ihm geträumt, er wisse nichts, ob bei Tag oder in der Nacht, daß er im Jahre 1887 zusammen mit der Königin Victoria die große Kunstausstellung in dem eigens für diesen Zweck in Trafford Park errichteten Ausstellungspalast eröffnet habe. Tausende von Menschen seien zugegen und Zeuge gewesen, wie er Hand in Hand mit der dicken und einen unguuten Geruch verströmenden Königin durch die endlosen Fluchten der über 16000 goldgerahmten Kunstwerke gegangen sei. So gut wie ausnahmslos, sagte Aurach, habe es sich bei diesen Kunstwerken um Stücke aus dem Fundus seines Vaters gehandelt. Daywischen aber, sagte er, hingen ab und zu auch einzelne meiner eigenen Bilder, die sich allerdings, zu meiner Bestürzung, von den Salonstücken in nichts oder nur unwesentlich unterscheidenden. Schließlich gelangten wir, so fuhr Aurach fort, durch eine, wie die Königin mir gegenüber bemerkte, mit erstaunlicher Kunstfertigkeit gemalte *trompe-l'œil*-Türe in ein tief verstaubtes, seit Jahren offenbar nicht mehr betretenes, im größtmöglichen Gegensatz zu dem glitzernden Glaspalast stehendes Kabinett, das ich nach einigem erkannte als das Wohnzimmer meiner Eltern. Ein wenig seitwärts auf dem kanapee saß ein mir fremder Herr. Er heilt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoß. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit eigenhändig erbaut habe und daß er jetzt von einem Ghetto zum andern reise, um ihn zur Schau zu stellen. Sehen sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Aurach, beugte mich über das Templechen und wußte zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht. (Sebald 2006a:261-263)

<sup>19</sup> Sitatet er en del av sitatet i note 11.

<sup>20</sup> Mehrmals bin ich auch in dem vielleicht nur von der Glaskenzel der belgischen Villa ganz zu überblickenden Gelände längere Strecken zurückgegangen, und über all dem kam ich zuletzt in einen Zustand wachsender panik. Der tief herabhängende bleieren Himmel, das krankhafte, die Augen trübende Violett der Heide, die in den Ohren wie das Meer in einer Muschel rauschende Lautlosigkeit, die Fliegen, die mich dauernd umschwärmten, beängstigend und grauenvoll kam mir das alles vor. Ich plötzlich draußen Eichenbaum gestanden bin, daran erinnere ich mich noch, und daß ringsum der Horizont sich drehte, als sei ich gerade abgesprungen von einem Karussell. Monate nach diesem mir bis heute unbegreiflich gebliebenen Erlebnis bin ich in einem Traum abermals auf der Heide von Dunwich gewesen, bin wieder über die unendlich verschlungenen Wege gegangen und habe wieder nicht aus dem, wie ich glaubte, eigens für mich angelegten Irrgarten herausgefunden. Todmüde und schon bereit, mich irgendwo niederzulegen, gelangte ich bei Einbruch der Dämmerung an einen etwas erhöhten Platz, auf dem genau wie in der mitte des Eibenlabyrinths von Sommerleyton ein kleiner chinesischer Pavillon errichtet war. Und als ich von diesem Aussichtsposten hinabblickte, sah ich auch das Labyrinth selber, den hellen Sandboden, die scharf abgezeichneten Linien der mehr als mannshohen, fast schon nachtschwarzen Hecken, ein im Vergleich mit den Irrwegen, die ich zurückgelegt hatte, einfaches Muster, von dem ich im Traum mit absoluter Sicherheit wußte, daß es einen Querschnitt darstellte durch mein Gehirn. Jenseits des Labyrinths



---

zogen die Schatten über den Rauch der Heide, und dann traten nacheinander die Sterne hervor aus der Tiefe des Luftraums.[...] Es war, als befände ich mich am obersten Punkt der Erde, dort, wo der Winterhimmel immer nur stillsteht und funkelt; [...] Überall sah ich von dem Ruhebänkelein des Pavillons aus hin, weit über die Heide hinaus in die Nacht.[...] Die belgische Villa schwankte bereits über dem Abgrund, während in der Glaskanzel des Aussichtsturms ein dickleibiger Mensch in einer Kapitänsuniform noch mit hastigen Bewegungen an einer Scheinwerferapparatur hantierte, deren stark zentrierte,[...] Obswar ich in meinem Heidertraum reglos vor Staunen in dem chineschen Pavillon saß, stand ich zu gleicher Zeit auch draußen, einen Fuß nur vom äußersten Rand, und war mir bewußt, wie schlimm es ist so tief hinabzuschauen. (Sebald 2004a: 205-207)

<sup>21</sup> Nach dergleichen Anwandlungen begann in mir eine undeutliche Besorgnis aufzuquellen, die sich äußerte als ein Gefühl der Übelkeit und des Schwindels. Die Konturen von Bildern, die ich festzuhalten suchte, lösten sich auf, und die Gedanken zerfielen mir, noch ehe ich sie richtig gefaßt hatte. Obschon ich bisweilen, wenn ich mich an einer Wand einhalten oder gar in einen Ausgang retten mußte, den Beginn einer Lähmung oder Krankheit des Kopfes befürchtete, vermochte ich ihr nicht anders entgegenzuwirken als dadurch, daß ich mich gehend bis spät in die Nacht hinein völlig erschöpfte. (Sebald 2005a: 42)

<sup>22</sup> Am nächsten Morgen, als ich erwachte nach einem tiefen, traumlosen Schlaf,[...] war es mir, als hätte ich während der Stunden meiner nächtlichen Abwesenheit ein breites Wasser überquert. Eh ich die Augen aufmachte, sah ich mich die Gangway eines großen Fährschiffs herunterkommen, und kaum hatte ich festen Boden unter den Füßen, faße ich den Entschluß, mit dem Abentzug nach Venedig zu fahren,[...] (Sebald 2005a: 44)

<sup>23</sup> Ich setzte mich eine Zeitlang hinein in dieses gemauerte Gehäuse. Draußen vor dem winzigen Fenster trieben die Schneeflocken vorbei, und bald kam es mir vor, als befände ich mich in einem Kahn auf der Fahrt und überquerte ein großes Wasser. Der feuchte Kalkgeruch verwandelte sich in Seeluft; ich spürte den Zug des Bodens unter meinen Füßen und überließ mich der Vorstellung einer Schiffsreise aus dem überschwemmten Gebrige hinaus. (Sebald 2005a: 195)

<sup>24</sup> Einmal fragte sie mich, ob ich ein Journalist sei oder ein Schriftsteller. Als ich ihr sagte, daß weder das eine noch das andere ganz zutrefte, wollte sie wissen, was ich jetzt gerade zu Papier bringe, worauf ich ihr wahrheitsgemäß sagte, daß ich mir darüber selbst nicht recht im klaren sei,[...] (Sebald 2005a: 108)

<sup>25</sup> Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen. (Sebald 2005a: 107)

<sup>26</sup> Schwer zu entdecken sind nämlich/ die zwischen den Schiefertafeln/ eingelagerten gefügelten Wirbeltiere/ der Vorseit. Seh ich aber die Nervatur/ des vergangenen Lebens vor mir/ in einem Bild, dann denk ich immer,/ es hätte dies etwas mit der Wahrheit/ zu tun. Das Gehirn arbeitet ja fortwährend/mit irgendwelchen und sei es ganz/

---

schwachen Spuren der Selbstorganisation,/und manchmal entsteht daraus/ eine Ordnung, stellenweis schön/ und beruhigend, doch auch grausamer/als der vorherige Zustand der Ignoranz.[...] (Sebald 2008:71)

<sup>27</sup> [...] doch ist der Eindruck einer Schau aus der Vogelperspektive so stark, daß diese Seedünen ein richtiges Hügelland hätten sein müssen, wenn nicht gar ein kleines Gebirge. In Wahrheit ist van Ruisdael beim Malen natürlich nicht auf den Dünen gestanden, sondern auf einem künstlichen, ein Stück über der welt imaginierten Punkt.[...] (Sebald 2004a:103)

<sup>28</sup> Zuletzt nahm ich auf einer Bank in einem der seitwärts an der Galerie angebrachten altanartigen Vorbauten Platz und überließ mich dort den ganzen Nachmittag hindurch dem Anblick und dem Geräusch des Wasserschauspiels sowie dem Nachdenken über die langwierigen und, wie ich glaube, unergründlichen Vorgänge, die beim Höhergradieren der Salzlösung die saltsamsten Versteinerungs- und Kristallisationsformen hervorbringen, Nachahmungen gewissermaßen und Aufhebungen der Natur. (Sebald 2006a:342-344)

<sup>29</sup> Über die Wintermonate 1990/91 arbeitete ich[...] an der[...] Geschichte Max Aurachs. Es war ein äußerst mühevoll, oft stunden- und tagelang nicht vom Fleck kommendes und nicht selten sogar rückläufiges Unternehmen, bei dem ich fortwährend geplagt wurde von einem immer nachhaltiger sich bemerkbar machenden und mehr und mehr mich lähmenden Skrupulantismus. Dieser Skrupulantismus bezog sich sowohl auf den Gegenstand meiner Erzählung, dem ich, wie ich es auch anstellte, nicht gerecht zu werden glaubte, als auch auf die Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt.[...] Ich zögerte also, Aurach meine verkürzte Version seines Lebens zu übersenden. (Sebald 2006a:344-345)

<sup>30</sup> [...] und in einem dieser anscheinend verlassenen Gebäude war das Atelier untergebracht, das ich glaubte, es verantworten zu können, ausuchte, um Gespräche zu führen mit dem Maler, der dort seit Ende der vierziger Jahre arbeitete, [...] (Sebald 2006a:236)

<sup>31</sup> [...] aus München, wo sein Vater eine Kunsthandlung geführt hatte, nach England gekommen. Weiter hieß es, die Eltern Aurachs, die die Ausreise aus Deutschland aus verschiedenen Gründen hinausgezögert hatte, seien im November 1941 mit einem der ersten Deportationszüge aus München nach Riga geschickt und in der dortigen Gegend ermordet worden. (Sebald 2006a:265-266)

<sup>32</sup> [...]und es ist viel mehr dabei gesagt worden, als ich hier werde aufschreiben können[...]. (Sebald 2006a:269)

<sup>33</sup> Als ich am nächsten Morgen noch einmal ins Studio ging, um mich von ihm zu verabschieden, händigte er mir ein in Packpapier eingeshlagenes und mit Spagat verschnürtes Konvolut aus, in dem sich nebst einigen Fotografien auch an die hundert handschriftliche Seiten Auszeichnungen befanden, die seine Mutter in der Zeit zwischen 1939 und 1941 in der Wohnung in der Sternwartstraße noch gemacht hatte[...] Er habe, sagte Aurach, die Erinnerungen der Mutter, die, wie er annehmen müsse, nicht zuletzt für ihn zu Papier gebracht worden seien, in der seit ihrer Niederschrift vergangenen Zeit nur zweimal gelesen. Ein erstes Mal nach dem Empfang des Konvoluts sehr flüchtig und ein zweites mal, auf das eingehendste, viele Jahre später. Bei dieser zweiten Lektüre seien die stellenweise wirklich wunderbaren Aufzeichnungen ihm vorgekommen wie eines jener bösen deutschen Märchen, in denen man, einmal in den Bann geschlagen, mit einer angefangenen Arbeit, in diesem Fall also mit dem Erinnern, dem Schreiben und dem Lesen, fortfahren muß, bis einem das Herz bricht.

---

Deswegen gebe ich das Kuvert jetzt lieber aus der Hand, sagte Aurach, und trat mit mir hinaus auf den Hof, über den er mich noch begleitete bis zu dem Mandelbaum. ( Sebald 2006a:288-289)

<sup>34</sup> Die von Aurach an jenem Morgen in Manchester mir übergebenen nachgelassenen Blätter seiner Mutter liegen nun vor mir, und ich will versuchen, auszugsweise wiederzugeben, was die Schreiberin, die mit ihrem Mädchennamen Luisa Lanzberg geheißen hat, in ihnen von ihrem früheren Leben erzählt. ( Sebald 2006a:289)

<sup>35</sup> Die Erinnerung, [...] Sie macht einen schweren, schwindligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe aus die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren. (Sebald 2006a: 215)

<sup>36</sup> Jetzt stehe ich wieder, schreibt Luisa, in der Wohnstube. Durch das mit Steinplatten ausgelegte dämmrige Vorhaus bin ich gegangen, habe, wie damals beinahe an jedem Morgen, vorsichtig die Hand auf die Klinke gegeben, habe sie niedergedrückt, die Tür aufgetan und drinnen, barfuß stehend auf dem weiß geputzten Boden, voller Staunen mich umgesehen, denn sehr schöne Sachen gibt es in diesem Zimmer. ( Sebald 2006a:291- 292)

<sup>37</sup> Die Zeit. In welcher Zeit ist das alles gewesen? Und wie langsam neigten sich nicht damals die Tage! Und wie langsam neigten sich nicht damals die Tage! Und wer war dieses fremde Kind auf dem Heimweg, müde, mit einer winzigen winzigen weißblauen Häherfeder in der Hand? Denke ich heute, heißt es an einer anderen Stelle in den Aufzeichnungen Luisas, an unsere Steinacher Kindheit zurück, so kommt mir oft vor, als hätte sie sich ausgedehnt über eine nach allen Richtungen unbegrenzte Zeit, ja, als währte sie weiter, bis in diese Zeilen, die ich jetzt schreibe, hinein. (Sebald 2006a:310- 311 )

<sup>38</sup> Sebald til Maya Jaggi, The Guardian December 21. 2001

<sup>39</sup> Daß darum besonders die Weber und die mit ihnen in manchem vergleichbaren Gelehrten und sonstigen Schreiber, [...] zur Melancholie und zu allen aus ihr entspringenden Übeln neigten, das versteht sich bei einer Arbeit, [...] zu andauernd scharfem Nachdenken und zu endlosem Überrechnen weitläufiger künstlicher Muster. Man macht sich, glaube ich, nicht leicht einen Begriff davon, in welche Ausweglosigkeiten und Abgründe das ewige, auch am sogenannten Feierabend nicht aufhörende Nachsinnen, das bis in die Träume hineindringende Gefühl, den falschen Faden erwischte zu haben, einem bisweilen treiben kann. Die Kehrseite der Geisteserkrankung der Weber allerdings ist es, und auch das verdient hier festgehalten zu werden, daß viele der in den Jahrzehnten vor dem Ausbrechen der industriellen Revolution in den Manufakturen von Norwich hergestellten Stoffe- [...] von wahrhaft phantastischer Vielfalt und einer in sich leicht changierenden, mit Worten kaum zu beschreibenden Schönheit waren, ganz als seien sie hervorgebracht worden von der Natur selber wie die Federkleider der Vögel.- So jedenfalls denke ich mir oft, wenn ich die wunderbaren Farbstreifen mir ansehe in den an den Rändern und in den Zwischenräumen mit geheimnisvollen Ziffern und Zeichen versehenen Musterbüchern[...] deren Seiten mir immer als Blätter aus dem einzig wahren, von keinem unserer Text- und Bildwerke auch nur annähernd erreichten Buch erschienen sind, [...] ( Sebald 2004a:334-338)

<sup>40</sup> Ein paarmal sah man auch Edward mit Feldstecher und Botanisiertrommel oder Dr. Selwyn in knielangen Shorts, mit Umhängetasche und Smetterlingsnetz. Eine der Aufnahmen glich bis in Einzelheiten einem in den

---

Bergen oderhalb von Gstaad gemachten Foto von Nabokov, das ich ein paar Tage zuvor aus einer Schweizer Zeitschrift ausgeschnitten hatte. (Sebald 2006a:26)

<sup>41</sup> Dementsprechend betrachtete er die ihm bis dahin nicht vorgekommene Fügsamkeit des Ambrose, der als einer der ersten Gäste in unserem Haus mit eiener über Wochen und Monate sich hinziehenden Serie von Schocks behandelt wurde, als ein Ergebnis des neuen Verfahrens, obgleich diese Fügsamkeit in Wahrheit, wie ich damals bereits zu ahnen begann, auf nichts anderes zurückzuführen war als auf die Sehnsucht Ihres Großonkels nach einer möglichst gründlichen und unwiderruflichen Auslöschung seines Denk- und Erinnerungsvermögens. (Sebald 2006a:167)

<sup>42</sup> Natürlich weiß ich heute nicht mehr, was wir damals alles geredet haben. Aber daß die Felder blühten zu beiden Seiten des Weges und daß ich glücklich gewesen bin, das erinnere ich noch, und seltsammerweise auch, daß wir unweit[...] zwei sehr vornehme russische Herren einholten, von denen der eine, der ein besonders majestätisches Ansehen hatte, gerade ein ernstes Wort sprach mit einem vielleicht zehnjährigen Knaben, der, mit der Schmetterlingsjagd beschäftigt, so weit zurückgeblieben war, daß man auf ihn warten müssen. (Sebald 2006a: 319)

<sup>43</sup> [...]obgleich alles um mich her sonst verschwamm, mit der größten Deutlichkeit den russischen Knaben, den ich längst vergessen gehabt hatte, mit seinem Schmetterlingsnetz durch die Wiesen springen als den wiederkehrenden Glücksboten jenes Sommertags[...] (Sebald 2006a:321)

<sup>44</sup> Diese ebenso nahe wie unerreichbar in die Ferne gerückte Welt, sagte Aurach, habe mit solcher Macht ihn angezogen, daß er befürchtete, sich in sie hineinstürzen zu müssen, und dies vielleicht tatsächlich getan hätte, wäre nicht auf einmal – like someone who's popped out of the bloody ground – ein um die sechzig Jahre alter Mensch mit einem großen Schmetterlingsnetz aus weißer Gaze vor ihm gestanden und hätte in einem gradeso vornehmen wie letztlich unidentifizierbaren Englisch gesagt, es sei jetzt an der Zeit, an den Abstieg zu denken, wenn man in Montreux noch zum Nachtmahl zurechtkommen wolle. Er könne sich aber, sagte Auraach, nicht mehr erinnern, mit dem Schmetterlingsmenschen zusammen den Abstieg gemacht zu haben[...] Aus welchem Grund genau und wie weit die Lagune der Erinnerungslosigkeit in ihm sich ausgebreitet habe, das sei ihm trotz angestrengtesten Nachdenkens darüber ein Rätsel geblieben. Wenn er versuche, sich in die fragliche Zeit zurückzusetzen, so sehe er sich erst in seinem Studio wieder bei der mit geringen Unterbrechungen über nahezu ein Jahr sich hinziehenden schweren Arbeit an dem gesichtslosen Porträt *Man with a Butterfly Net*, das er für eines seiner verfehltesten Werke halte, weil es, seinen Erachtens, keinen auch annähernd nur zureichhenden Begriff gebe von der Seltsamkeit der Erscheinung, auf die es sich beziehe. Die Arbeit an dem Bild des Schmetterlingfängers habe ihn ärger hergenommen als jede andere Arbeit zuvor, denn als er es nach Verfertigung zahlloser Vorstudien angegangen sei, habe er es nicht nur wieder und wieder übermalt, sondern er habe es, wenn die Leinwand der Beanspruchung durch das dauernde Herunterkratzen und Neuauftragen der Farbe nicht mehr standhielt, mehrmals völlig zerstört und verbrannt. (Sebald 2006a:259-260)

<sup>45</sup> Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie

---

festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenlaß (Sebald 2003b:117)

<sup>46</sup> Je länger ich die Bilder Jan Peter Tripps betrachte, desto mehr begreife ich, daß sich hinter dem Illusionismus der Oberfläche eine furchterregende Tiefe verbirgt. Sie ist sozusagen das metaphysische Unterfutter der Realität.[...] Und die Malerei, was überhaupt ist sie, wenn nicht eine Art von Prosekturgeschäft angesichts des schwarzen Tods und der weißen Ewigkeit? (Sebald 2003a:181-182)

<sup>47</sup> [...] diesen Dinge tragen dann alle Zeit in sich, sind durch die passionierte Geduldsarbeit des Malers gewissermaßen für immer gerettet. (Sebald 2003a:183)

<sup>48</sup> [...] und gemalt in den gewaltig ausgreifenden und ausholenden Posen, die für die Heroisierung der Arbeit und des Krieges kennzeichnend sind. (Sebald 2005a:223-224)

<sup>49</sup> [...] verschiedenen Gründen nicht mehr sehr hoch im Kurs standen [...] (Sebald 2005a: 227)

<sup>50</sup> Alles diese Henggebilder hatten für mich etwas äußerst Beunruhigendes. Vor einem besonderen aber, vor dem an der Raiffeisenkasse angebrachten Fresco einer hochaufgerichteten Schnitterin, die dasteht vor einem Feld zur der Ernte, das mir immer wie ein entsetzliches Schlachtfeld vorgekommen ist, habe ich mich jedesmal. Wenn ich daran vorbeiging, derart geängstigt, daß ich die Augen abwenden mußte. [...] Daß sie für mich durch die Wiederbegegnung weniger vernichtend gewoden wären, könnte ich nicht sagen. Es ist wohl eher das Gegenteil der Fall. [...] Niedergeschlagen kehrte ich jedesmal von diesen Exkursionen in den Engelwirt zurück und zu den disparaten Notizen, an denen ich in letzter Zeit doch einen gewissen Halt gefunden hatte, selbst wenn mir dabei das Beispiel des Kunstmalers Hengge und die Fragwürdigkeit der Kunstmalerei überhaupt immer warnend vor Augen standen. (Sebald 2005a:225-229)

<sup>51</sup> Der Ingebriff aber der belgischen Häßlichkeit ist für mich seit meinem ersten Besuch in Brüssel das Löwenmonument und die ganze sogenannte historische Gedenkstätte auf dem Schlachtfeld von Waterloo.[...] Schließlich kaufte ich mir noch ein Eintrittsbillett für das in einer mächtigen Kuppelrotunde untergebrachte Panorama, in dem man von einer im Zentrum sich erhebenden Aussichtsplattform die Schlacht- bekanntlich ein Lieblingssujet der Panoramamaler- in alle Himmelsrichtungen übersehen kann. Man befindet sich sozusagen am imaginären Mittelpunkt der Ereignisse. In einer Art Bühnenlandschaft unmittelbar unterhalb der hölzernen Balustrade liegen zwischen Baumstümpfen und Strauchwerk lebengroße Rösser in dem von Blutspuren durchzogenen Sand, außerdem niedergemachte Infanteristen, Husaren und Chevaulegers mit vor Schmerzen verdrehten oder schon gebrochenen Augen, die Gesichter aus Wachs, die Versatzstücke, das Lederzeug, die Waffen, die Kürasse und die farbenprächtigen, wahrscheinlich mit Seegras, Putzwolle und dergleichen ausgestopften Uniformen jedoch allem Anschein nach authentisch. Über die dreidimensionale, vom kalten Staub der verflossenen Zeit bedeckte Horrorszene schweift der Blick an den Horizont zu dem Reisenrundgemälde, das der französische Marinemaler Luis Dumontin im Jahre 1912 auf der einhundertzehn mal zwölf Meter messenden Innenwand der einem Zirkusbau gleichenden Rotunde ausgeführt hat. Das also, denkt man, indem man langsam im Kreis geht, ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fläschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. Ringsum dehnt sich da öde Feld, auf dem einmal fünfzigtausend Soldaten und zehntausend Pferde im

---

Verlauf von wenigen Stunden zugrunde gegangen sind. In der Nacht nach der Schlacht muß hier ein vielstimmiges Röcheln und Stöhnen zu hören gewesen sein. Jetzt ist da nichts mehr als braune Erde. Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und mit den Gebeinen getan? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben? Stehen wir auf einem Totengerg? Ist das am Ende unsere Warte? Hat man von solchem Platz aus den vielberufenen historischen Überblick. In der Nähe von Brighton, so habe ich mir einmal sagen lassen, gibt es unweit der Küste zwei kleine Wäldchen, die nach der Schlacht von Waterloo angepflanzt worden sind, zur Erinnerung an den denkwürdigen Sieg. Das eine Wäldchen hat die Form eines napoleonischen Dreispitz, das andere diejenige des Stiefels von Wellington. Die Umrisse sind natürlich vom Boden aus nicht zu erkennen. Sinnbilder, heißt es, waren für spätere Ballonreisende gedacht. (Sebald 2004a:150-152)

<sup>52</sup> Sind die Berichte von den auf den sogenannten Feldern der Ehre ausgefochtenen Schlachten von jeher und unzuverlässig gewesen, dann handelt es sich bei den bildlichen Darstellungen der großen Seetreffen ausnahmslos um pure Fiktionen. Selbst gefeierte Seeschlachtemaler wie Storck, van der Velde oder de Louthembourg, von denen ich einige der *Battle of Sole Bay* gewindmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen, trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln, wie es auf einem der mit Gerät und Mannschaften bis zum äußersten überladenen Masten und Segel niederstürzten oder Kanonenkugeln die von einem unglaublichen Leibergewimmel erfüllten Zwischendecks durchschlugen. (Sebald 2004a:95- 96)

<sup>53</sup> [www.nmm.ac.uk/mag/index.cfm](http://www.nmm.ac.uk/mag/index.cfm)

<sup>54</sup> Die Bilder Pisanellos haben in mir vor Jahren schon den Wunsch erweckt, alles aufgeben zu können außer dem Schauen. Nicht allein die für die damalige Zeit ungeheuer hoch entwickelte Realismuskunst Pisanellos ist es, die mich anzieht, sondern die Art, wie es ihm gelingt, die mich anzieht, sondern die Art, wie es ihm gelingt, diese Kunst in einer mit der realistischen Malweise eigentlich unvereinbaren Fläche aufgehen zu lassen, in der allem, den Hauptdarstellern und den Komparsen, den Vögeln am Himmel, dem grün bewegten Wald und jedem einzelnen Blatt dieselbe, durch nichts geschmälerte Daseinsberechtigung zugesprochen wird. (Sebald 2005a: 84)

<sup>55</sup> Eine eher nördlich anmutende Gegend erhebt sich, wie man der Art der Darstellung entsprechend sagen muß, in den blauen Himmel. Auf einem Meeresarm weist ein Schiff mit geschwellten Segeln als einziges Objekt der Komposition in die Ferne. Sonst ist alles Gegenwart und diesseitig, das wellige Land, die gepflügten Felder, die Hecken und Zinnen und der Galgen, dessen baumelnde Gehenkte- ein beliebter Kunstgriff jener Zeit- der Szene eine eigene Lebendigkeit verleihen. Gebüsch, Gesträuch und Blattwerk sind auf das sorgfältigste gemalt und mit Liebe auch die Tiere, denen Pisanellos größte Aufmerksamkeit immer gegolten hat:[...] In der Mitte des Bildes die Principessa in einem Federkleid und San Giorgio, von dessen Rüstung das Silber abgeblättert ist, den aber der Glanz seines rotgoldenen Haupthaars noch umgibt. Zum Erstaunen ist es, wie es Pisanello verstanden hat, den jäh heraustretenden, seitwärts schon auf die schwere blutige Arbeit abschweifenden männlichen Blick des Ritters abzusetzen von der nur durch die geringfügigste Senkung der unteren Lidgrenze angedeuteten Beschlossenheit des weiblichen Auges. (Sebald 2005a:86-87)

<sup>56</sup> Wer die Flügel des Altars/ der Pfarrkirche von Lindenhardt/ zumacht und die geschnitzten Figuren/in ihrem Gehäuse verschließt,/ dem kommt auf der linken/ Tafel der hl. Georg entgegen./Zuvorderst steht er am

---

Bildrand/eine Handbreit über der welt/ und wird gleich über die Schwelle/des Rahmens treten. [...]/Das Antlitz des unbekannten/ Grünewald taucht stets wieder auf/ in seinemWerk als das eines Zeugen [...]/ Immer dieselbe/ Sanftmut, dieselbe Bürde der Trübsal,/ dieselbe Unregelmäßigkeit der Augen, verhängt/ und versunken seitwärts ins Einsame hin./ Auch kehrt Grünewalds Gesicht wieder/ in einem Basler Bild des jüngeren/ Holbein, das eine gekrönte Heilige zeigt./ Es seien dies merkwürdig verstellte/ Fälle von Ähnlichkeit, schrieb Fraenger,/ dessen Bücher die Faschisten verbannten./ Ja, scheine, als hätten im Kunstwerk/ die Männer einander verehrt wie Brüder, /einander dort oft ein Denkmal gesetzt,/ wo ihre Wege sich kreuzten. (Sebald 2008:7-8)

<sup>57</sup> Hier erwarben die regulierten/ Chorherrn, deren legendäre Ordensgeschichte sich/ auf den Anachoreten Antonius den Eremiten zurückschreibt,/ der im Jahr 357 in der thebaischen/ Wüste sein Leben verließ,/ von den Murbacher Kluniazensern um 1300 Grund und Boden,/ um ein Antoniterspital zu begründen/ zur Remedur des im gesamten/ Abendland grassierenden Antoniusfeuers,/ einer Infektion des Blutes, die/ zu einem Abfaulen der Glieder Führt/ und neben der Lepra zu den fürchtigsten/ Krankheiten des Mittelalters gehörte./ Als das Antoniusfauer nach und nach/ erlosch, nahmen die Antoniter auch andre/ den Geist oder den Körper zersetzende Leiden/ in ihren Bereich auf, so die Epilepsie/ und die seit 1490 in verheerendem Ausmaß auftretenden sogenannten Lustseuchen./ Die Behandlung der bei ihrer Ankunft/ im Spital meist schon halb zersörten/ Kranken ging dahin, daß sie/ als hieratische Zeugen des Bösen/ zuerst vor den Altar im Chorschiff geführt,/ auf den Namen Märtyrer Gottes getauft und so,/ gewissermaßen und trotz und samt ihrer Perversion,/ in den Umkreis des Heils gebracht wurden. Dabei/ geschah es nicht selten, daß von der in den Schrein/ des Alters eingelassenen Reliquie St. Antonii/ tatsächlich ein Wunder ausging[...] (Sebald 2008: 20-21)

<sup>58</sup> [www.medicinenet.com/script/main/art.asp?articlekey=14891](http://www.medicinenet.com/script/main/art.asp?articlekey=14891)

<sup>59</sup> [...] so wurden die Rituale der Reinigung,/ nach denen man mit den Kranken verfuhr,/ zu einem über den Körpern diesen Kranken/ ausgetragenen Kampf gegen die im Wahnsinn/ sich herstellende Präsenz des Todes,/ zu der grundsätzlichen Auseinandersetzung/ überhaupt, in welcher das Altarwerk,/ das Guido Guersi, der Isenheimer Präzeptor,/ bei Grünewald in Auftrag gab,/ durch eine in den schönsten/ und schauerlichsten Farben/ ausgeführte Vergegenwärtigung/ der Stunde der bleichen/ Eitergewässer und somit durch/ die Krafft und die Würckung/ des Bildes eine zentrale therapeutische/ Aufgabe zufallen sollte. ( Sebald 2008: 22)

<sup>60</sup> [...] wird Grünewald,/ der ohnehin zu einer extremistischen Auffassung/ der Welt geneigt haben muß, die Erlösung/ des Lebens als eine vom Leben verstanden haben. (Sebald 2008:22)

<sup>61</sup> Ich hatte seit sehr langer Zeit den Wunsch gehegt, die mir bei der Malarbeit so oft vorschwebenden Isenheimer Bilder Grünewalds und insbesondere das von der Grablegung in Wirklichkeit zu sehen.[...] Die extremistische, eine jede Einzelheit durchdringende, sämtliche Glieder verrenkende und in den Farben wie eine Krankheit sich ausbreitende Weltsicht dieses seltsamen Mannes war mir, wie ich immer gewußt hatte und nun durch den Augenschein bestätigt fand, von Grund auf gemäß. Die Ungeheuerlichkeit des Leidens, das, ausgehend von den vorgeführten Gestalten, die ganze Natur überzog, um aus den erloschenen Landschaften wieder zurückzufluten in die menschlichen Todesfiguren, diese Ungeheuerlichkeit bewegte sich nun auf und nieder in mir nicht anders als die Gezeiten des Meers. Dabei begriff ich allmählich, auf die durchbohrten Leiber schauend und auf die vor Gram wie Schilfrohr durchgebeugten Körper der Zeugender Hinrichtung, daß an einem bestimmten Grad der

---

Schmerz seine eigene Bedingung, das Bewußtsein, aufhebt und somit sich selbst, vielleicht- wir wissen sehr wenig darüber. Fest steht hingegen, daß das seelische Leiden praktisch unendlich ist. Wenn man glaubt, die letzte Grenze erreicht zu haben, gibt es immer noch weitere Qualen. Man fällt von Abgrund zu Abgrund. Ich habe damals in Colmar, so sagte Aurach, alles auf das genaueste vor mir gesehen, wie eines zum andern gekommen und wie es nachher gewesen war. ( Sebald 2006a: 252- 254)

<sup>62</sup> Sitatet er en del av sitatet i note 62.

<sup>63</sup> [...] und in einem dieser anscheinend verlassenen Gebäude war das Atelier untergebracht, das ich blaute, es verantworten zu können, aufsuchte, um Gespräche zu führen mit dem Maler, der dort seit Ende der vierziger Jahre arbeitete, [...] das gesamte Mobiliar bewegt sich Millimeter um Millimeter auf den zentralen Bereich zu, wo Aurach in dem grauen Schein, der durch das hohe, mit dem Staub von Jahrzehnten überzogene Nordfenster einfällt, seine Staffelei aufgestellt hat. Da er die Farben in großen Mengen aufträgt und sie im Fortgang der Arbeit immer wieder von der Leinwand herunterkratzt, ist der Bodenbelag bedeckt von einer im Zentrum mehrere Zoll dicken, nach außen allmählich flacher werdenden, mit Kohlestaub untermischten, weitgehend bereits verhärteten und verkrusteten Masse, die stellenweise einem lavaausfluß gleicht und von der Aurach behauptet, daß sie das wahre Ergebnis darstelle seiner fortwährenden Beweis für sein Scheitern. Es sei für ihn stets von der größten Bedeutung gewesen, sagte Aurach beiläufig einmal, daß nichts an seinem Arbeitsplatz sich verändere, daß alles so bleibe, wie es vordem war, wie er es sich eingerichtet habe, wie es jetzt sei, und daß nichts hinzukomme als der Unrat, der anfallt bei der Verfertigung der Bilder, und der Staub, der sich unablässig herniedersenke und der ihm, wie er langsam begreifen lerne, so ziemlich das Liebste sei auf der Welt. Der Staub, sagte er, sei ihm viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser. Nichts sei ihm so unerträglich wie ein Haus, in dem abgestaubt wird, und nirgends befinde er sich wohler als dort, wo die Dinge ungesört und gedämpft daliegen dürfen unter dem grausamsten Sinter, der entsteht, wenn die Materie, Hauch um Hauch, sich auflöst in nichts. In der Tat dachte ich mir oft, wenn ich Aurach über Wochen hinweg an einer seiner Porträtstudien arbeiten sah, es ginge ihm vorab um die Vermehrung des Staubs. Sein heftiges, hingebungsvolles Zeichnen, bei dem er in Kürzester Frist oft ein halbes Dutzend seiner aus Weidenholz gebrannten Stifte aufbrauchte, dieses Zeichnen und Hinundherfahren auf dem dicken, lederartigen Papier sowohl als auch das mit dem Zeichnen verbundene andauernde Verwischen des Gezeichneten mit einem von der Kohle völlig durchdrungenen Wollappen war in Wirklichkeit eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion. Es wunderte mich immer wieder, wie Aurach gegen Ende eines Arbeitstages aus den wenigen der Vernichtung entgangenen Linien und Schatten ein Bildnis von großer Unmittelbarkeit zusammenbrachte, und noch weitaus mehr wunderte mich, daß er dieses Bildnis unfehlbar am darauffolgenden morgen, sobald nur das Modell seinen Platz eingenommen und er einen ersten Blick auf es geworfen hatte, wieder auslöschte, um aus dem durch die fortgesetzten Zerstörungen bereits stark beeinträchtigten Hintergrund von neuem die für ihn, wie er sagte, letztlich unbegreiflichen Gesichtszüge und Augen seines von diesem Arbeitsprozeß oft nicht wenig in Mitleidenschaft gezogenen gegenüberstehenden herauszugraben. Entschloß sich Aurach, nachdem er vielleicht vierzig Varianten verworfen beziehungsweise in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt hatte, das Bild, weniger in der Überzeugung, es fertiggestellt zu haben, als aus einem Gefühl der Ermattung, endlich aus der hand zu geben, so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen



---

Ahnenreihe grauer, eingeäschter, in dem zerschundenen papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter. (Sebald 2006a:237- 240)

<sup>64</sup> Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibergekritzel. Weitaus das meiste davon war durchgestrichen, verworfen oder bis zur Unleserlichkeit mit Zusätzen überschmiert. Selbst das, was ich schließlich für die “ endgültige“ Fassung retten konnte, erschien mir als ein mißratenes Stückwerk. (Sebald 2006a: 345)

<sup>65</sup> Wir versuchen, die Wirklichkeit wiederzugeben, aber je angestregter wir es versuchen, desto mehr drängt sich uns auf, was auf dem historischen Theater von jeher zu sehen war: der gefallene Trommler, der Infanterist, der gerade einen anderen niedersticht, das brechende Auge eines Pferdes, der unverwundbare Kaiser, umgeben von seinen Generalen, mitten in dem erstarrten Kampfgewühl. Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, [...] sei eine Bescheäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseist liegt. (Sebald 2003b:109)

<sup>66</sup> Roland Barthes sah in dem inzwischen omnipräsenten Mann mit der Kamera einen Agenten des Todes und in den Photographien so etwas wie Relikte des fortwährend absterbenden Lebens. Was die Kunst von solchem Leichengeschäft unterscheidet, ist, daß die Todensnähe des Lebens ihr Thema ist und nicht ihre Sucht. Der Auslöschung der sichtbaren Welt in endlosen Serien der Reproduktion begegnet sie mit den Mitteln der Dekonstruktion der Erscheinungsformen. ( Sebald 2003a:178)

<sup>67</sup>Hinter einem lotrechten Webrahmen sitzen drei junge, vielleicht zwansigjährige Frauen. Der Teppich, an dem sie knüpfen, hat ein unregelmäßig geometrisches Muster, das mich auch in seinen Farben erinnert an das Muster unseres Wohnzimmersofas zu Hause. Wer die jungen Frauen sind, das weiß ich nicht. Wegen des Gegenlichts, das einfällt durch das Fenster im Hintergrund, kann ich ihre Augen genau nicht erkennen, aber ich spüre, daß sie alle drei herschauen zu mir, denn ich stehe ja an der Stelle, an der genewein, der Rechnungsführer.mit seinem Fotoapparat gestanden hat. Die mittlere der drei jungen Frauenhat hellblondes Haar und gleicht irgendwie einer Braut. Die Weberin zu ihrer Linken hält den Kopf ein wenig seitwärts geneigt, während die auf der rechten Seite so unverwandt und unerbittlich mich ansieht, daß ich es nicht lange auszuhalten vermag. Ich überlege, wie die drei wohl geheißten haben, Rosa, Lusie und Lea oder Nona, Decuma und Morta, die Töchter der Nacht, mit Spindel und Faden und Schere. (Sebald 2006a:355)

<sup>68</sup> Ja und das hier,[...] sagte Vera nach einer Weile, das bist du, Jacquot, im Monat Feber 1939, ein halbes Jahr ungefähr vor deiner Abreise aus Prag.[...] Das Bild lag vor mir, sagte Austerlitz, doch wagte ich nicht, es anzufassen.[...] An mich selber in diesen Rolle aber erinnerte ich mich nicht, so sehr ich mich an jenen Abend und später auch mühte. Wohl erkannte ich den ungewöhnlichen, schräg über die Stirne verlaufenden Haaransatz, doch sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl der Vergangenheit. Ich habe die Photographie seither noch vielfach studiert, das kahle, ebene Feld, auf dem ich stehe und von dem ich mir nicht denken kann, wo es war; die dunkel verschwommene Stelle über dem Horizont, das an seinem äußeren Rand gespensterhaft helle kraushaar des Knaben, die Mantille über dem anscheinend angewinkelten oder, wie ich mir einmal gedacht habe, sagte Austerlitz, gebrochenen oder geschienten Arm, die sechs großen Perlmutterknöpfe, den

---

extravaganten Hut mit der Reiherfeder und sogar die Falten der Kniestrümpfe, jede Einzelheit habe ich mit dem Vergrößerungsglas untersucht, ohne je den geringsten Anhalt zu finden. Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben würde. Ich bin an jenem Abend in der Sporkova, als Vera mir das Bild von dem Kinderkavalier vorlegte, nicht etwa, wie man annehmen müßte, bewegt oder erschüttert gewesen, sagte Austerlitz, sondern nur sprach- und begriffslos und zu keiner Denkbewegung imstande. Auch wenn ich später an den fünfjährigen Pagen dachte, erfüllte mich nur eine blinde Panik. (Sebald 2003b: 266-268)

<sup>69</sup> Mehrere tage nacheinander habe ich auch in dem Prager Theaterarchiv in der Celetná die Bestände für die Jahre 1938 und 1939 durch sucht und bin dort, zwischen Briefen, Personalakten, Programmheften und vergilbten Zeitungsausschnitten, auf die unbeschriftete Photographie einer Schauspielerin gestoßen, die mit meiner verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien, und in der Vera, die das von mir aus dem Theresienstädter Film herauskopierte Gesicht der Zuhörerinnen zuvor des längeren betrachtet und dann kopfschüttelnd beiseite gelegt hatte, sogleich und zweifelsfrei, wie sie sagte, Agáta erkannte, so wie sie damals gewesen war. (Sebald 2003b: 360- 361)

<sup>70</sup> Einmal uns andere[...] durchblättert ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen. (Sebald 2006a:68-69)

<sup>71</sup> [...] die mich, so fuhr Austerlitz fort, gerade in ihren kolportagehaften Zügen bestärkte in dem in mir von jeher sich rührenden Verdacht, daß die Grenze zwischen dem Tod und dem leben durchlässiger ist, als wir gemeinhin glauben, [...] (Sebald 2003b:401)

<sup>72</sup> Wochenlang trug ich das Magazin mit mir herum, überlas den Artikel, der in mir, wie ich spürte, ein Verlies aufgetan hatte, immer wieder von neuem, studierte das dunkle Auge Aurachs, das aus einer der dem Text beigegebenen Fotografien ins Abseits blickte, und versuchte wenigstens im nachhinein zu begreifen, aufgrund welcher Hemmungen und Scheu wir es seinerzeit vermieden hatten, das Gespräch auf die Herkunft Aurachs zu bringen[...] Unverzeilich erschien es mir nun im Nachdenken, daß ich es damals in Manchester entweder verabsäumt oder nicht fertiggebracht hatte, Aurach jene Fragen zu stellen, die er erwartet haben mußte von mir[...] (Sebald 2006a:265-266)

<sup>73</sup> Onkel bezeichnete Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals – , in den Abendstunden des 10.Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, und weil man aufgrund der zu diesem Zeitpunkt bereits herrschenden Dunkelheit keine brauchbaren Fotografien habe machen können, sei man, so behauptete der Onkel, kurzerhand hergegangen und habe in das Bild irgendeiner anderen Ansammlung vor der Residenz eine mächtige Rauchfahne und einen tiefschwarzen Nachthimmel hineinkopiert. Das in der Zeitung veröffentlichte fotografische Dokument sei somit eine Fälschung. (Sebald 2006a: 274)

<sup>74</sup> [...] in einem Film festhalten ließen, der, wie Adler berichtet, sagte Austerlitz, noch im März 1945, als ein großer Teil der in ihm Mitwirkenden schon nicht mehr am Leben war, mit einer jüdischen Volksmusik

---

unterlegt wurde, und von dem sich nach Kriegsende in der britisch besetzten Zone eine Kopie gefunden haben soll, die er, Adler selber, agte Austerlitz, allerdings nie zu Gesicht bekam und die jetzt offenbar vollends verschollen ist.[...] das ich in einen Zustand der größten Aufregung geriet, als es dem Imperial War Museum über das Berliner Bundesarchiv schließlich gelungen war, eine Kassettenkopie des von mir gesuchten Theresienstädter Films zu beschaffen.[...] aber nichts von all Bildern ging mir bloß vor den Augen in einer Art von kontinuierlicher Irritation, die sich noch verstärkte, als es sich zu meinem Schrecken erwies, daß es sich bei der Berliner Kasette, die beschriftet war mit dem Originaltitel "Der Führer schenkt den Juden eine Stadt", nur um ein zusammengeklittertes Werk von zirka vierzehn Minuten Länge handelte,[...] Die Unmöglichkeit, genauer in die gewissermaßen im Aufscheinen schon vergehenden Bilder hineinblicken zu können, sagte Austerlitz, brachte mich endlich auf den Gedanken, eine Zeitlupenkopie des Theresienstädter Fragments anfertigen zu lassen, die es ausdehnte auf eine ganze Stunde, und tatsächlich sind in diesen um ein Vierfaches verlängerten Dokument, das ich seither immer wieder von neuem mir angesehen habe, Dinge und Personen sichtbar geworden, die mir bis dahin verborgen geblieben waren.[...] Die zahlreichen schadhafte Stellen des Streifens, die ich zuvor kaum bemerkt hatte, zerflossen jetzt mitten in einem Bild, löschten es aus und ließen hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte[...] Am unheimlichsten aber, sagte Austerlitz, war in der verlangsamten Fassung die Verwandlung der Geräusche. In einer knappen Sequenz ganz zu Beginn,[...] ist[...] zu hörenden lustigen Polka[...] ein mit geradezu grotesker Trägheit sich dahinschleppender Trauermarsch geworden, und auch die übrigen dem Film beigegebenen Musikstücke,[...]bewegen sich in einer sozusagen subterranean Welt, in schreckensvollen Tiefen, so sagte Austerlitz, in die keine menschliche Stimme jemals hinabgestiegen ist. (Sebald 2003b: 349- 356)

<sup>75</sup> Die rothaarige Frau, die in dem Bild Jan Peter Tripps nachsinnt über die Geschichte ihrer Schuhe und einen unerklärlichen Verlust, ahnt nicht, daß die Offenbarung des Geheimnisses hinter ihr liegt – in Form eines analogen Gegenstands aus einer längst vergangenen Welt. Der Hund, der Geheimnisträger, der mit Leichtigkeit über die Abgründe der Zeit läuft, weil es für ihn keinen Unterschied gibt zwischen dem 15. und dem 20. Jahrhundert, weiß manches genauer als wir. Aufmerksam ist sein linkes (domestiziertes) Auge auf uns gerichtet; das rechte (wilde) hat ihm eine Spur weniger Licht, wirkt abseitig und fremd. Und doch fühlen wir uns gerade von diesem überschatteten Auge durchschaut. (Sebald 2003a:187-188)

<sup>76</sup> Im Mai 1944 in einem Dorf in den Allgäuer Alpen geboren, gehöre ich zu denen, die so gut wie unberührt geblieben sind von der damals im Deutschen Reich sich vollziehenden Katastrophe. Daß diese Katastrophe dennoch Spuren in meinem Gedächtnis hinterlassen hat, das versuchte ich dann anhand längerer Passagen aus meinen eigenen literarischen Arbeiten zu Zeigen (Sebald 2005f: 5)

<sup>77</sup> Im August 1992, als die Hundstage ihrem Ende zugehen, machte ich mich auf eine Fußreise durch die ostenglische Grafschaft Suffolk in der Hoffnung, der nach dem Abschluß einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere entkommen zu können. (Sebald 2004a:11)

<sup>78</sup> Erstaunlich für mich auch die Personen,/ die zu sehen sind auf dem Bild./ Die Mutter mit einem offenen/ Mantel, von einer Unbeschwertheit,/ die ihr später abhanden kam; der Vater,/ein wenig abseits, die Hände in den Taschen,/ auch er, scheint es, sorglos./ Man schreibt den 26. August 1943./ Am 27. Abreise des Vaters nach

---

Dresden,/ von dessen Schönheit seinem Gedächtnis,/ wie er auf meine Fragen bemerkt,/ nichts in Erinnerung geblieben ist./ In der Nacht auf den 28. flogen/ 582 Maschinen einen Angriff/ auf Nürnberg. Die Mutter,/ die am anderen Morgen/ nachhause ins Allgäu/ zurückfahren wollte/ ist mit der Bahn bloß/ bis nach Fürth gekommen./ Von dort aus sah sie / Nürnber in Flammen stehn/ [...]Sie sei, so erzählte sie neulich,/ von Fürth aus am selben Tag noch / nach Windsheim zu einer Bekannten/ gefahren, wo sie das Schlimmste abgewartet/ und gemerkt habe, daß/ sie schwanger geworden sei./ Was die brennende Stadt betrifft,/ so hängt im kunsthistorischen/ Museum in Wien ein Bild Altdorfers,/ [...]Am Horizont/ lodert ein furchtbares Feuer,/ da seine große Stadt verdirbt./ [...] Als ich dieses Gemälde/ im vorvergangenen Jahr/ zum erstenmal sah,/ war es mir, seltsamerweise,/ als hätte ich all das/ zuvor schon einmal gesehen, (Sebald 2008:73-74)

<sup>79</sup> [...]daß ich aufgewachsen war mit dem Gefühl, es würde mir etwas vorenthalten, Zu Hause, in der Schule und auch von den deutschen Schriftstellern, deren Bücher ich in der Hoffnung las, mehr über die Ungeheuerlichkeiten im Hintergrund meines eigenen Lebens erfahren zu können[...] Bei Kriegsende war ich gerade ein Jahr alt und kann also schwerlich auf realen Ereignissen beruhende Eindrücke aus jener Zeit Zerstörung bewahrt haben. Dennoch ist es mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ab und als fiele von dorthier, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde. (Sebald 2005f:77-78)

<sup>80</sup> Doch wird vielleicht aus dergleichen erinnerungsbruchstücken begreiflich, daß es es unmöglich ist, die Tiefen der Traumatisierung in den Seelen derer auszuloten, die aus den Epizentren der Katastrophe entkamen. Das recht zu schweigen, das diese Personen in ihrer Mehrzahl sich nahmen, ist ebenso unantastbar wie das der Überlebenden von Hiroshima,[...] (Sebald 2005 f: 95)

<sup>81</sup> Die Kehrseite solcher Apathie war die Deklaration des Neubeginns, der fraglose Heroismus, mit dem man sich ohne Verzug an die Reorganisations- und Räumungsarbeiten machte. In einer der Stadt Worms 1945- 1955 gewidmeten Broschüre heißt es "Die Stunde verlangt aufrechte Männer, sauber in Haltung und Zielsetzung. Fast alle stehen dann auch in Zukunft jahrelang an der vordersten Front des Wiederaufbaues." [...] Nicht als das grauenvolle Ende einer kollektiven Aberration erscheint also diese totale Zerstörung, sondern, sozusagen, als die erste Stufe des erfolgreichen Wiederaufbaus.[...] Der inzwischen bereits legendäre und, in einer Hinsicht, tatsächlich bewundernswerte deutsche Wiederaufbau, der, nach den von den Kriegsgegnern angerichteten Verwüstungen, einer in sukzessiven Phasen sich vollziehenden zweiten Liquidierung der eigenen Vorgeschichte gleichkam, unterband durch die geforderte Arbeitsleistung sowohl als durch die Schaffung einer neuen, gesichtslosen Wirklichkeit von vornherein jegliche Rückerinnerung, richtete die Bevölkerung ausnahmslos auf die Zukunft aus und verpflichtete sie zum Schweigen über das, was ihr widerfahren war. (Sebald 2005 f: 13-16)

<sup>82</sup> Und wenn wir unseren Blick zurückwenden, insbesondere auf die Jahre 1930 bis 1950, so ist es immer ein Hinsehen und Wegschauen zugleich. Die Hervorbringungen der deutschen Autoren nach dem Krieg sind darum vielfach bestimmt von einem halben oder falchen Bewußtsein, das ausgebildet wurde zur Festigung der äußerst prekären Position der Schreibenden in einer moralisch so gut wie restlos diskreditierten Gesellschaft. (Sebald 2005 f: 6-7)

---

<sup>83</sup> In solcher Präokkupation mit der Nachbesserung des Bildes, das man von sich überliefern wollte, lag, meines Erachtens, einer der wichtigsten Gründe für die Unfähigkeit einer ganzen Generation deutscher Autoren, das, was sie gesehen hatten, aufzuzeichnen und einzubringen in unser Gedächtnis. (Sebald 2005 f: 7)

<sup>84</sup> Die reduzierten Lebens- und Wirtschaftsverhältnisse, die in solchen Passagen als die empirischen Grundlagen der Erzählung greifbar werden, fügen sich jedoch nicht zusammen zu einem umfassenden Bild der Trümmerwelt, sondern sind vielmehr bloße Versatzstücke für den übergeordneten Plan der Mythisierung einer in ihrer Rohform der Beschreibung sich verweigernden Wirklichkeit. (Sebald 2005 f: 54-55)

<sup>85</sup> Auf die komplizierte Frage des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik,[...] ließ man sich nicht ein.[...] (Sebald 2005 f: 52)

<sup>86</sup> Das anscheinend unbeschadete Weiterfunktionieren der Normalsprache in den meisten Augenzeugenberichten ruft Zweifel herauf an der Authentizität der in ihnen aufgehobenen Erfahrung. (Sebald 2005 f: 32)

<sup>87</sup> Ich bin mir durchaus bewußt, daß meine unsystematischen Notizen der Komplexität des Gegenstands nicht gerecht werden, glaube aber, daß sie selbst in ihrer mangelhaften Form gewisse Einblicke in die Art eröffnen, in welcher das individuelle, das kollektive und das kulturelle Gedächtnis mit Erfahrungen umgehen, die die Belastungsgrenze durchbrechen. (Sebald 2005 f: 84- 85)

<sup>88</sup> Die Berichte einzelner augenzeugen sind darum nur von bedingtem Wert und bedürfen der Ergänzung durch das, was sich erschließt unter einem synoptischen, künstlichen Blick. (Sebald 2005 f: 33)

<sup>89</sup> Denn wenn irgend etwas am Anfang des unermesslichen Leidens stand, das durch uns Deutsche über die Welt gekommen ist, so war es solches, aus Ignoranz und Ressentiment heraus kolpolitiertes Gerede. Die Mehrzahl der Deutschen weiß heute,[...] daß wir die Vernichtung der Städte, in denen wir einst lebten, geradezu provozierten. (Sebald 2005 f: 109)

<sup>90</sup> [...] ja, es scheine ihm manchmal, als schließe er sich immer enger an diejenigen an, die ihm vorausgegangen seien[...] ein weit hinter seine eigene Zeit und Vorzeit zurückreichendes Gefühl der Brüderlichkeit. (Sebald 2006a:248)

<sup>91</sup> Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat. Und das in einen Text (oder in ein Bild) einmontierte Zitat zwingt uns, wie Eco schreibt, zur Durchsicht unserer Kenntnisse anderer Texte und Bilder und unserer Kenntnisse der Welt. Das wiederum erfordert Zeit. Indem wir sie aufwenden, treten wir ein in die erzählte Zeit und in die Zeit der Kultur. (Sebald 2003a:184)

<sup>92</sup> Von der Terrasse herauf drang der Lärm der Musik und das Stimmengewirr der großteils schon angetrunkenen Gäste, bei denen es sich, wie ich zu meinem Leidwesen feststellen mußte, fast ausnahmslos um meine ehemaligen Landsleute handelte[...] Tatsächlich wünschte ich mir in diesen schalflosen Stunden nichts sehnlicher, als einer anderen oder, besser noch, gar keener Nation anzugehören. (Sebald 2005a:106-107)

<sup>93</sup> Wie kommt es, daß man in einem anderen Menschen sich selber und wenn nicht sich selber, so doch seinen Vorgänger sieht? (Sebald 2004a: 217-218)

---

<sup>94</sup> Verkauft hat sie mir schließlich eine Dose eiskaltes Cherry-Coke, die ich, ehe ich die letzten paar hundert Meter bis zum Haus Michaels zurücklegte, an die Kirchhofsmauer gelehnt[...] mit einem langen Zug leerte. (Sebald 2004a: 209)

<sup>95</sup> Immer wenn aufgrund irgendeiner im Seelenleben vor sich gegangenen Verschiebung ein solches Bruchstück in einem afutaucht, dann glaubt man, man könne sich erinnern. Aber in wirklichkeit erinnert man sich natürlich nicht. Zu viele Bauwerke sind eingestürzt, zu viele Schutt ist aufgehäuft, unüberwindlich sind die Ablagerungen und Moränen. (Sebald 2004a:211)

<sup>96</sup> [...] mir vorgekommen sind wie Elemente eines Rebus, das ich nur richtig auflösen müßte, um die unerhörten, seit unserer Auswanderung geschehenen Ereignisse ungeschehen zu machen. Es war als läge es jätzt an mir, als könne durch eine geringfügige Geistesanstrengung die ganze Geschichte rückgängig gemacht werden[...] Es bedürfte bloß eines Augenblicks höchster Konzentration, der silben weisen Zusammensetzung des in dem Rätsel verborgen Schlüsselworts, und alles wäre wieder, wie es vordem gewesen war. (Sebald 2004a:11)

<sup>97</sup> Wir unterhielten uns über den leeren und lautlosen Monat August. *For weeks* sagte Michael *there is not a bird to be seen. It is as if everything was somehow hollowed out*. Alles ist kurz vor dem Niedersinken, nur das Unkraut wächst weiter, die Ackerwinden erwürgen die Sträucher, die gelben Wurzeln der Brennesseln kriechen unter der Erde fort, die Klettenstauden überragen einen um Haupteslänge, die Braunfäule und die Milben breiten sich aus, und sogar das Papier, auf dem mn mühselig Wörter und Sätze aneinanderreicht, fühlt sich an, als sei es vom Meltau überzogen. Tage- und wochenlang zermartert man sich vergebens den Kopf, wüßte, wenn man danach befragt würde, nicht, ob man weiterschreibt aus Gewohnheit oder aus Geltungssucht, oder weil man nichts anderes gelernt hat, oder aus Verwunderung über das Leben, aus Wahrheitsliebe, aus Verzweiflung oder Empörung, ebenso wenig wie man zu sagen vermöchte, ob man durch das Schreiben klüger oder verrückter wird. Vielleicht verliert ein jeder von uns den Überblick genau in dem Maß, in dem er fortbaut am eigenen Werk, und vielleicht neigen wir aus diesem Grund dazu, die zunehmende Komplexität unserer Geisteskonstruktionen zu verwechseln mit einem Fortschritt an Erkenntnis, während wir zugleich schon ahnen, daß wir die Unwägbarkeiten, die in Wahrheit unsere Laufbahn bestimmen, nie werden begreifen können. (Sebald 2004a:216-217)

<sup>98</sup> Aber warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebte ich oder als hätte ich einmal gelebt in seinem Haus[...] das kann ich mir nicht erklären[...] Auch in dem Vorhaus zum Garten schien es mir, als hätte ich oder einer wie ich dort gewirtschaftet seit Jahr und Tag[...] und daß ich von Michael geführt wurde durch ein Haus, in dem ich vor langer Zeit einmal logiert haben mußte. (Sebald 2004a:218-220)

<sup>99</sup> Ahnungslos, wie ich war, glaubte ich, in Manchester ein neues, voraussetzungsloses Leben beginnen zu können, aber gerade Manchester hat mir alles ins Gedächtnis gerufen, was ich zu vergessen suchte, denn Manchester ist eine Einwandererstadt, und eineinhalb Jahrhunderte lang sind die Einwanderer, wenn man einmal absieht von den armen Irländern, in der Hauptsache Deutsche und Juden gewesen[...] Größer als in jeder anderen europäischen Stadt ist das ganze letzte Jahrhundert hindurch in Manchester der deutsche und der jüdische Einfluß gewesen, und so bin ich, obwohl ich mich in die entgegengesetzte Richtung auf den Weg

---

gemacht hatte, bei meiner Ankunft in Manchester gewissermaßen zu Hause angelangt, und mit jedem Jahr, das ich seither zugebracht habe zwischen den schwarzen Fassaden dieser Geburtsstätte unserer Industrie, ist es mir deutlicher geworden that I am here, as they used to say, to serve under the chimney. (Sebald 2006a:286-287)

<sup>100</sup>Der Erinnerungsstrom, von dem mir heute nur wenig mehr gegenwärtig ist, setzte damitein, daß ich mich entsann, wie ich an einem Freitagmorgen vor einigen Jahren überwältigt worden war von dem mir bis dahin völlig unbekannten Schmerzensparoxysmus, den ein Bandscheibenvorfall auslösen kann[...] Ich wußte zu jenem Zeitpunkt nur, daß ich mich keinen Zentimeterbruchteil mehr weiterbewegen durfte, daß mein Leben reduziert war auf diesen inzigen, ausdehnungslosen Punkt des äußersten Schmerzes und daß es mir schon beim Einatmen schwarz wurde vor den Augen[...] Ich erinnere mich nur noch, daß ich, die Stirn gegen den feuchtmodrigen Verputz gepreßt, die ganze Nacht hindurch vor dieser Wand gestanden bin, daß es immer kälter wurde, daß mir die Tränen herabrannen über das Gesicht, daß ich unsinnige Dinge zu murmeln begann und daß ich dabei doch spürte, wie der furchtbare Zustand einer vollkommenen Schmerzlähmung der inneren Verfassung, die über die Jahre die meine geworden war[...] (Sebald 2006a:254-255)

<sup>101</sup>Ich sehe mich, sagte Aurach, hinaufsteigen über das fahrbare hölzerne Treppchen und drinnen in der Maschine Platz nehmen neben einer Dame mit einem blauen Tirolerhut[...] Der Flug mit der Ju 52 ging nur bis nach Frankfurt, sagte Aurach, wo ich mehrere Stunden warten und die Zollkontrolle passieren mußte. Mein Koffer ist dort, in dem Flughafengebäude von Frankfurt am Main, mit offenem Deckel auf einem tintenfleckigen Tisch gelegen[...] Was ich mir selber beim Anblick meines offenen Koffers gedacht habe, weiß ich nicht mehr, aber es kommt mir jetzt, indem ich daran zurückdenke, so vor, als hätte ich ihn niemals auspacken dürfen, sagte Aurach und legte dabei seine Hände vor sein Gesicht. (Sebald 2006a:280-281)

<sup>102</sup>Ich glaube, die graue Dame versteht nur ihre Muttersprache, das Deutsche, das ich seit 1939, seit dem Abschied von den Eltern auf dem Münchner Flughafen Oberwiesenfeld, nicht ein einziges Mal mehr gesprochen habe und von dem nur ein Nachhall, ein dumpfes, unverständliches Murmeln und Raunen noch da ist in mir. Möglicherweise, fuhr Aurach fort, hängt es mit dieser Einbuße oder Verschüttung der Sprache zusammen, daß meine Erinnerungen nicht weiter zurückreichen als bis in mein neuntes oder achttes Jahr[...] (Sebald 2006a:271)

<sup>103</sup>Ich konnte die eingemeißelten Schriftzüge nicht mehr alle entziffern, aber was an Namen noch lesbar war – Hmburger, Kissinger, Wertheimer, Friedländer, Arnsberg, Frank, Auerbach, Grunwald, Leuthold, Seeligmann, Hertz, Goldstaub, Baumblatt und Blumenthal –, das gab mir den Gedanken ein, daß die Deutschen den Juden vielleicht nichts so mißgönnt haben als ihre schönen, mit dem Land und der Sprache, in der sie lebten, so sehr verbundenen Namen. (Sebald 2006a:335)

<sup>104</sup>Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr. Als gäbe es überhaupt keine Zeit. Sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometri ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können[...] (Sebald 2003b:269)

<sup>105</sup>Es war das Interesse an der französischen Zivilisation in all ihren Ausdrucksformen, das ich als passionierte Romanistin mit Agata ebenso wie mit Maximilian teilte, aus dem gleich nach unserem ersten Gespräch am Tag ihres Einzugs die Freundschaft zwischen uns zu erwachsen begann, und aus dieser Freundschaft ergab es sich

---

dann sozusagennaturgemäß, so sagte Vera zu mir, sagte Austerlitz, daß sie, Vera, die im Gegensatz zu Agata und Maximilian weitgehend frei über ihre Zeit verfügen konnte, sich nach meiner Geburt erboten habe, für die paar Jahre bis zu meinem Eintreten in die Vorschule die Aufgaben eines Kinderfräuleins zu übernehmen[...] (Sebald 2003b:226)

<sup>106</sup>Austerlitz ist ja für mich[...]seit meiner Volksschulzeit der erste Lehrer überhaupt gewesen, dem ich zuhören konnte. (Sebald 2003b: 51-52)

<sup>107</sup> Jedenfalls habe ich in all jenen Jahren nicht oft an Austerlitz gedacht[...] so daß es zu einer Wiederaufnahme unserer vordem gleichermaßen engen wie distanzierten Beziehung tatsächlich erst zwei Jahrzehnte später[...] durch eine eigenartige Verkettung von Umständen gekommen ist. Ich befand mich damals gerade in einer Anschrift aus dem Telefonbuch bemerkt hatte, daß, sozusagen über Nacht, die Sehkraft meines rechten Auges fast gänzlich geschwunden war. Auch wenn ich den Blick von der vor mir aufgeschlagenen Seite abhob und auf die gerahmten Photographien an der Wand richtete, sah ich mit dem rechten Auge nur eine Reihe dunkler, nach oben und unten seltsamen verzerrter Formen – die mir bis ins einzelne vertrauten Figuren und Landschaften hatten sich aufgelöst, unterschiedslos, in eine bedrohliche schwarze Schraffur. Dabei war es mir so, als sähe ich am Rand des Gesichtsfeldes mit unverminderter Deutlichkeit, als müßte ich mein Augenmerk nur ins Abseits lenken, um die, wie ich zunächst meinte, hysterische Sehschwäche zum Verschwinden zu bringen. (Sebald 2003b:54-55)

<sup>108</sup>Den Kopf gegen die Wand gelehnt und ab und zu langsam durchatmend, wenn die Übelkeit in mir aufstieg, [...] da bemerkte ich auf einmal am Rand der schon schwankenden Horde, einen vereinzelt Menschen, der niemand anders sein konnte als der seit bald zwanzig Jahren, wie mir in diesem Augenblick zum Bewußtsein kam, vor mir vermißte Austerlitz. (Sebald 2003b:61-62)

<sup>109</sup>Sonderbarweise, sagte Austerlitz, habe er heute nachmittag[...] an unsere so weit schon zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht und daran, daß er bald für seine Gesichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich es seinerzeit gewesen sei in Antwerpe, Lige und Zeebrugge. Und wenn er mich nun hier angetroffen habe in der Bar des Great Eastern Hotel, die er zuvor noch nie betreten hatte in seinem Leben, so sei das, entgegen jeder statistischen Wahrscheinlichkeit, von einer erstaunlichen, geradezu zwingenden inneren Logik. (Sebald 2003b:67-68)

<sup>110</sup>Das alles begriff ich nun und begriff es auch nicht, denn jede Einzelheit, die sich mir, dem, wie ich fürchtete, aus eigener Schuld unwissend Gewesenen, eröffnete[...] überstieg bei weitem mein Fassungsvermögen. (Sebald 2003b: 287)

<sup>111</sup>Einmal holte Austerlitz aus seinem Rucksack einen Photoapparat heraus, eine alte Ensign mit ausfahrbarem Balg, und machte mehrere Aufnahmen von den inzwischen ganz verdunkelten Spiegeln, die ich jedoch unter den vielen Hunderten mir von ihm bald nach unserer Wiederbegegnung im Winter 1996 überantworteten und größtenteils unsortierten Bildern bisher noch nicht habe auffinden können. (Sebald 2003b:15)

<sup>112</sup>Vom ersten Tag an, als er mich um eine der neuen Photographien der Rugbymannschaft bat, auf der ich in der vorderen Reihe ganz rechts außen zu sehen war, merkte ich, daß Gerald sich genauso allein fühlte wie ich, sagte



---

Austerlitz, der mir dann, kaum eine Woche nach unserer Wiederbegegnung im Great Eastern Hotel, eine Kopie der von ihm erwähnten Aufnahme ohne weiteren Kommentar zugeschickt hat. (Sebald 2003a:114)

<sup>113</sup>Über all dem hatten Austerlitz und ich dem Weg von dem Gräberfeld hinter dem St. Clement's Spital bis zur Liverpool Street zurückgelegt. Als wir uns vor dem Bahnhof verabschiedeten, überreichte mir Austerlitz in einem Couvert, das er bei sich getragen hatte, die Photographie aus dem Prager Theaterarchiv, zum Andenken, wie er sagte, den er stehe nun, so sagte er, im Begriff, nach Paris zu gehen, um nach dem Verbleib des Vaters zu forschen und um sich zurückzusetzen in die Zeit, in der er selbst dort gelebt hatte, einesteils befreit von seinem falschen englischen Leben, andererseits niedergedrückt von dem dumpfen Gefühl, weder in diese ihm anfänglich fremde Stadt noch sonst irgendwohin zu gehören. (Sebald 2003b:361-362)

<sup>114</sup>In dem Vordzimmer[...] stand außer einer altmodischen, mir sonderbar vorlängert schneinenden Ottomane, einzig ein großer, gleichfalls mattgrau lasiert Tisch, auf dem in geraden Reihen und genauen Abständen voneinander ein paar deutzen Photographien lagen, die meisten älteren datums und etwas abgegriffen an den Rändern. Es waren Aufnahmen darunter, die ich, sozusagen, schon kannte, Aufnahmen von leeren belgischen Landstrichen, von Bahnhöfen und Metroviadukten in Paris, vom Palmenhaus im Jardin des Plantes, von verschiedenen Nachtfaltern und Motten, von Kunstvoll gebrauten Taubenhäusern, von Gerald Fitzpatrick auf dem Flugfeld in der Nähe von Quy und von einer Anzahl schwerer Türen und Tore. Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. Bis in den Abend hinein liege ich hier nicht selten und spüre, wie die Zeit sich zurückbiegt in mir, sagte Austerlitz beim Hinübergehen in das hintere der beiden ebenerdigen Zimmer, wo er das Gesfeuerchen anzündete und mich Platz zu nehmen bat auf einem der beidseits des Kamins aufgestellten Stühle. (Sebald 2003b:175-176)

<sup>115</sup>[...] und nahm Hunderte der von mir sogenannten Banlieu-Ansichten auf, die in ihrer Leere, wie ich erst später begriff, genau meiner verwaisten Verfassung entsprachen. (Sebald 2003b:376)

<sup>116</sup>[...] und gewiß ist es Evan gewesen, sagte Austerlitz, der mir einmal sagte, mehr als ein solches Seiden tuch trenne uns nicht von der nächsten Welt. Tatsächlich bin ich während all der von mir in dem Predigerhaus in Bala verbrachten Jahre nie das Gefühl losgeworden, etwas sehr Naheliegendes, an sich Offenbare sei mir verbogen. Manchmal war es, als versuchte ich aus einem Traum heraus die Wirklichkeit zu erkennen; dann wieder meinte ich, ein unsichtbarer Zwillingbruder ginge neben mir her, sozusagen das Gegenteil eines Schattens. (Sebald 2003b: 84)

<sup>117</sup>Der ANTIKOS BAZAR ist außer einem winzigen Lebensmittelladen, soviel ich sehen konnte, sagte Austerlitz, ziemlich das einzige Geschäft in Terezín. Es nimmt die ganze Vorderfront eines der größten Häuser ein und geht, glaube ich, auch weit in die Tiefe. Sehen konnte ich freilich nur, was in den Auslagen zur Schau gestellt war und gewiß nicht mehr als einen geringen Teil des im Inneren des Bazars angehäuften Trödels

---

ausmachte. Aber selbst diese vier, offenbar vollkommen willkürlich zusammengesetzten Stilleben, die auf eine, wie es Anschein hatte, naturhafte Weise hineingewachsen waren in das schwarze, in den Scheiben sich spiegelnde Astwerk der rings um den Stadtplatz stehenden Linden, hatten für mich eine derartige Anziehungskraft, daß ich mich von ihnen lange nicht losreißen konnte und, die Stirne gegen die kalte Scheibe gepreßt, die hundert verschiedenen Dinge studierte, als müßte aus irgendeinem von ihnen, oder aus ihrem Bezug zueinander, eine eindeutige Antwort sich ableiten lassen auf die vielen, nicht auszudenkenden Fragen, die mich bewegten. Was bedeutete das Festtagstischtuch aus weißer Spitze, das über der Rückenlehne der Ottomane hing, der Wohnzimmersessel mit seinem verblaßten Brokatbezug? Welches Geheimnis bargen die drei verschieden großen Messingmörser, die etwas von einem Orachelspruch hatten[...] Was, sofragte ich mich, sagte Austerlitz, mochte es auf sich haben mit dem nirgends entspringenden, nirgends einmündenden, ständig in sich selbst zurückfließenden Strom[...] oder mit der elfenbeinfarbenen Porzellankomposition, die einen reitenden Helden darstellte, der sich erhebenden Roß nach rückwärts wendet, um mit dem linken Arm ein unschuldiges, von der letzten Hoffnung verlassenes weibliches Wesen zu sich emporzuziehen und aus einem dem Beschauer nicht offenbaren, aber ohne Zweifel grauenvollen Unglück zu retten. So zeitlos wie dieser verwigte, immer gerade jetzt sich ereignende Augenblick der Errettung waren sie alle, die in dem Bazar von Terezín gestrandeten Zierstücke, Gerätschaften und Andenken, die aufgrund unerforschlicher Zusammenhänge ihre ehemaligen Besitzer überlebt und den Prozeß der Zerstörung überdauert hatten, so daß ich nun zwischen ihnen schwach und kaum kenntlich mein eigenes Schattenbild wahrnehmen konnte. (Sebald 2003b:281-287)

<sup>118</sup> Dieser Rucksack, glaube ich, war es, der mich auf die an sich eher abwegige Idee einer gewissermaßen körperlichen Verwandtschaft zwischen ihm, Austerlitz, und dem 1951 in Cambridge an der Krebskrankheit gestorbenen Philosophen brachte[...] Mehr und mehr dünkt es mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Photographie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen oder wenn ich Austerlitz anschau, als sehe ich in ihm den unglücklichen, in der Klarheit seiner logischen Überlegungen ebenso wie in der Verwirrung seiner Gefühle eingesperrten Denker, dermaßen auffällig sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden, in der Statur, in der Art, wie sie einen über eine unsichtbare Grenze hinweg studieren[...] (Sebald 2003b:63-64)

<sup>119</sup> [...] und überreichte mir die Schlüssel seines Hauses in der Alderney Street. Ich könnte dort, wann immer ich wolle, sagte er, mein Quartier aufschlagen und die Schwarzweißen Bilder studieren, die als einziges übrigbleiben würden von seinem Leben. (Sebald 2003b:414)

<sup>120</sup> Die Gesichte von dem Begräbnisplatz in der Alderney Street, mit der Austerlitz von mir Abschied genommen hatte, wollte mir nicht mehr aus dem Sinn, und es kann sein, daß ich deshalb auf der Rückreise in Antwerpen ausgestiegen bin, um mir noch einmal das Nocturama anzusehen und hinauszufahren nach Breendonk. (Sebald 2003b:415-416)

<sup>121</sup> Der Abgrund, in den kein Lichtstrahl hinabreicht, ist Jacobsons Bild für die untergegangene Vorzeit seiner Familie und seines Volk, die sich, wie er weiß, von dort drunten nicht mehr heraufholen läßt[...] Einige der Forts schreibt Jacobson, seien später zerfallen, andere hätten den Litauern und darauf wieder den Russen zu Gefängnissen gedient. 1941 kamen sie in deutsche Hand, auch das berühmte Fort IX, in dem zeitweise

---

Komandostellen der Wehrmacht sich einrichteten und wo in den folgenden drei Jahren mehr als dreißigtausend Menschen ums Leben gebracht wurden. Ihre Überreste, so Jacobson, liegen hundert Meter außerhalb der Mauern unter einem Haferfeld. Bis in den Mai 1944 hinein, als der Krieg längst verloren war, kamen Transporte aus dem Westen nach Kaunas. Die letzten Nachrichten der in die Verliese der Festung Gesperrten bezeugen es. Andere hinterließen uns bloß ein Datum und eine Ortsangabe mit ihren Namen: Lob, Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abram, de Limoges; Max Stern, Paris, 18.5.44. (Sebald 2003b: 420-4219)

<sup>122</sup> Hentet fra ”Haikudikter” i Tranströmer 2002:301

<sup>123</sup> Sitatet er en del av sitatet i note 51

<sup>124</sup> Da die Dinge uns (im Prinzip) überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tragen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich hund *sind* – tatsächlich – das vor uns aufgeschlagene Buch unserer Geschichte. (Sebald 2003a:173)

<sup>125</sup> [...]den irgendwo wüßten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen. (Sebald 2003b:32)

<sup>126</sup> Wie mir vielleicht bekannt sei, so nahm Austerlitz bei unserer nächsten Begegnung[...] seine Gesichte wieder auf, ist in der über die Jahre immer mehr hruntergekommenen Zone am linken Seineufer[...] inzwischen die den Namen des frazösischen Präsident tragende neue Nationalbibliothek errichtet worden[...] dem in seinem Monumentalismus offenbar von dem Selbstverewigungswillen des Staatspräsident inspirierten und, wie ich, sagte Austerlitz, gleich bei meinem ersten Besuch erkannt habe, in seiner ganzen äußeren Dimensionierung und inneren Konstitution menschenabweisenden und den Bedürfnissen jedes wahren Lesers von vornherein kompromißlos entgegengesetzten Gebäude. (Sebald 2003b:391- 392)

<sup>127</sup>Manchmal, sagte Lemoine, sagte Austerlitz, sei es ihm, als spüre er hier heroben die Strömung der Zeit um seine Schläfen und seine Stirn, doch wahrscheinlich, setzte er hinzu, ist da snur ein Reflex des Bewußtseins, das sich im Laufe der Jahre in meinem Kopf ausgebildet hat von den verschiedenen Schichten, die dort drunten auf dem Grund der Stadt übereinandergewachsen sind. Auf Ödland zwischen dem Rangiergelände der Gare d’Austerlitz und dem Pont Tolbiac, auf dem heute diese Bibliothek sich erhebt, war beispielsweise bis zum Kriegsende ein großes Lager, in dem die Deutschen das gesamte von ihnen aus den Wohnungen der Pariser Juden geholte Beutegut zusammenbrachten. (Sebald 2003b:406-407)

<sup>128</sup> Jfr. *Aftenposten* 2. februar 2007, Utland s. 12.

<sup>129</sup> Er habe, sagte Austerlitz, den Friedhof, aus dem immer, wie er jetzt vermute, die Motten zu ihm ins Haus geflogen seien, erst wenige Tage vor seiner Abreise aus London entdeckt, als das in die Mauer eingelassene Tor zum erstenmal inall den Jahren, die er gelebt habe in der Aldreny Street, offengestanden sei. (Sebald 2003b:414-415)

<sup>130</sup> [...]sind wir in jener Sommernacht in der Bergmulde[...] und haben zugeschaut, wie die Falter[...] bei uns eingeflogen sind. Die vor allem von Gerald bewunderten Leuchtstreifen, die sie dabei in verschiedenen Kringeln, Fahrern und Spiralen hinter sich herziehen schienen, existierte in Wircklichkeit gar nicht, erklärte Alphonso,

---

sondern seien nur Phantomspuren, die verursacht würden von der Trägheit unseres Auges, das einen gewissen Nachglanz an der Stelle noch zu sehen glaube, von welcher das im Widerschein der Lampe nur einen Sekundenbruchteil aufstrahlende Insekt selber schon wieder verschwunden sei. Es sei an solchen unwirklichen Erscheinungen, sagte Alphonso, am Aufblitzen des Irrealen in der realen Welt[...] daß unsere tiefsten Gefühle sich entzündeten oder jedenfalls das, was wir dafür hielten. (Sebald 2003b:139)

<sup>131</sup>Austerlitz sprach an diesen Tag nachdem wir[...] lange noch von den Schmerzensspuren, die sich, wie er zu wissene behauptete, in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen. (Sebald 2003:24)

<sup>132</sup>Freilich, sagte Austerlitz nach einer Weile, hat das Verhältnis von Raum und Zeit[...] etwas Illusionistisches und Illusionäres[...] Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstreuung heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Gesichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde. (Sebald 2003b:22-23)

<sup>133</sup> Im Hoch sommer 1943, während einer lang anhaltenden Hitzeperiode, flog die Royal Air Force, unterstützt von der 8. Amerikanischen Luftflotte, eine Reihe von Angriffen auf Hamburg.[...] Bei dem Angriff in der Nacht auf den 28. Juli, der um 1 Uhr morgens begann, wurden zehntausend Tonnen Spreng- und Brandbomben ausgelassen über dem dichtbesiedelten Wohngebiet östlich der Elbe.[...] Der Exodus der Überlebenden aus Hamburg hatte noch in der Nacht des Angriffs eingestzt. Es begann, so schreibt Nossack,“ ein pausenloses Fahren auf allen Straßen der Umgegend... ohne zu wissen wohin“. Bis in die äußersten Gebiete des Reichs wurden die eineinviertel Millionen zählenden Flüchtlinge verschlagen Unter dem Datum des 20. August 1943,[...] berichtet Friedrich Reck von einer Gruppe von vierzig bis fünfzig solcher Flüchtlinge, die versuchen, auf einem oberbayrischen Bahnhof einen Zug zu stürmen. Dabei fällt ein Pappkoffer “ auf den Perron, zerschellt und entleert seinen Inhalt. Spielzeug, ein gebratener, zur Mumie geschrumpfter Kinderleichen, den das halbirte Weib mit sich geschleppt hat als Überbleibsel einer vor wenigen Tagen noch intakten Vergangenheit.“ (Sebald 2005 f: 33-36)

<sup>134</sup> [...]daß ein schwarzes Gestrichel mir vor den Augen zu zittern begann und ich gezwungen war, mit der Stirn mich anzulehnen an die von bläulichen Flecken unterlaufen, griesige und, wie mir vorkam, von kalten Schweißperlen überzogene Wand. Es war noch so, daß mit der Übelkeit eine Ahnung in mir aufstieg von der Art der sogenannten verschärften Verhöre, die um die Zeit meiner Geburt an diesem Ort durchgeführt wurden, denn erst ein paar Jahre später las ich bei Jean Améry von der furchtbaren Körpernähe zwischen den Peinigern und den Gepeinigten, von der von ihm in Breendonk ausgestandenen Folter, in welcher man ihn, an seinen auf den Rücken gefesselten Händen, in die Höhe gezogen hatte, so daß ihm mit einem, wie er sagt, bis zu dieser Stunde des Aufschreibens nicht vergessenen Krachen und Splittern die Kugeln aus den Pfannen der Schultergelenke sprangen und er mit ausgerenkten, von hinten in die Höhe gerissenen und über den Kopf verdreht geschlossenen Armen in der Leere hing[...] (Sebald 2003b:41-42)

---

## Illustrasjoner

Forside: Photography by Rima Otilia Qvale

s. 6: Sebald 2003b:11

s.13: Sebald 2006a:262

s.19: Sebald 2004a:206

s.25: Sebald 2006a:326

s.28: Sebald 2006a:325

s.29: Sebald 2004a:336-337

s. 40: Sebald 2005a:226

s.42: Sebald 2004a:153

s.44: Sebald 2004a:95

s.46: Øverst: [http://deanmelbourne.files.wordpress.com/2009/04/75\\_pisanello\\_st\\_jordi.jpg.jpg/](http://deanmelbourne.files.wordpress.com/2009/04/75_pisanello_st_jordi.jpg.jpg/) Nederst: Sebald 2005a:87

s.49: [www.wgsebad.de/lindaus.html](http://www.wgsebad.de/lindaus.html)

s.51: [www.artbible.info/art/isenheim-altar.html](http://www.artbible.info/art/isenheim-altar.html)

s. 53: Detaljer fra Isenheim altertavle

s. 54: Sebald 2006a:240

s.61: Venstre: Sebald 2003b:166/ Høyre: Sebald 2003b:361

s.63: Sebald 2006a:265

s.65: Sebald 2006a:275

s.67: Venstre: Sebald 2003b:275/ Høyre: Sebald 2003b:343

s.88: Sebald 2003b:284

s.93: Venstre: Sebald 2003b:329/ Høyre: Sebald 2003b:394

s.99: Venstre: Sebald 2003b:238/ Høyre: 2004a:313

---

## Litteratur

- Améry, Jean. 1994. *Ved forstandens grenser* [tysk orig. 1966]. Oversettelse ved Lasse Tømte. Oslo.
- Bachmann, Ingeborg. 1997. *Det er rimelig å kreve sannheten av mennesket. Essays, mindre skrifter og intervjuer* [tysk orig. 1978 og 1983]. Utvalg og oversettelse ved Sverre Dahl. Oslo.
- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* [Fransk orig. 1980]. Oversettelse ved Knut Stene-Johansen. Oslo.
- Benjamin, Walter. 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays i utvalg* [tysk orig. 1961-1969]. Utvalg og oversettelse ved Torodd Karlsten. Oslo.
- Berger, John. 1991. *About looking* [1980]. New York.
- Beyer, Edvard (m.fl. red). 1972. *Verdens litteraturhistorie. Bind 3*. Oslo.
- Canetti, Elias.(u.å.). *The Human Province*. Picador.
- Duttlinger, Carolin. 2006. "Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebalds *Austerlitz*" i Long, J.J. & Whitehead, Anne(ed.).2006. *W. G. Sebald – A Critical Companion*[2004]. Edinburgh. s.155-171.
- Eriksen, Trond Berg. 1994. *Undringens labyrinter*. Oslo.
- Freud, Sigmund. 1999. *Drømmetydning* [tysk orig. 1900]. Oversettelse ved Trond Vinje. Oslo.
- Hamburger, Michael. 2005. "Translators note" i Sebald, W. G.2005d. *Unrecounted*[Tysk orig. 2003]. Oversettelse ved Michael Hamburger. London. s. 1-9.
- Jung, Carl G. (u.å.). *Man and his symbols*. New York.
- Kandel, Eric R. 2007. *In Search of Memory. The Emergence of a New Science of Mind*. New York.
- Köhler, Andrea. 2005. "Penetrating the dark" i Sebald, W. G. 2005d. *Unrecounted*[Tysk orig. 2003]. Oversettelse ved Michael Hamburger. London. s. 95-103.
- Long, J. J. & Whitehead, Anne(ed.). 2006. *W. G. Sebald – A Critical Companion*[2004]. Edinburgh.
- Melberg, Arne. 2007. "Prose" i Melberg, Arne(ed.). *Aesthetics at Work*. Oslo. s. 155-176.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *Øyet og ånden*[Fransk orig. 1964]. Oversettelse ved Mikkel B. Tin. Oslo.
- Nabokov, Vladimir. 2000. *Speak, Memory*[1967]. London.
- Panofsky, Erwin. 1982. *Meaning in the Visual Arts* [1955]. Chicago.
- Schwartz, Lynne Sharon(ed.). 2007. *The emergence of memory. Conversations with W. G. Sebald*. New York.

- 
- Sebald, W. G. 2002. *Saturns ringer*[Tysk orig.1995]. Oversettelse ved Geir Pollen. Oslo.
- Sebald, W. G. 2003a. *Logis in einem Landhaus*[1998]. Frankfurt am Main.
- Sebald, W. G. 2003b. *Austerlitz*[2001]. Frankfurt am Main.
- Sebald, W. G. 2003c. *After Nature*[Tysk orig. 1988]. Oversettelse ved Michael Hamburger. New York.
- Sebald, W. G. 2003d. *UnerZählt*. München.
- Sebald, W. G. 2004a. *Die Ringe des Saturn*[1995]. Frankfurt am Main.
- Sebald, W.G. 2004b. *Austerlitz*[Tysk orig. 2001]. Oversettelse ved Geir Pollen. Oslo.
- Sebald, W.G. 2005a. *Schwindel. Gefühle*.[1990]. Frankfurt am Main.
- Sebald, W.G. 2005b. *De utvandrede* [Tysk orig.1992]. Oversettelse ved Geir Pollen. Oslo.
- Sebald, W. G. 2005c. *Vertigo* [Tysk orig. 1990]. Oversettelse ved Geir Pollen. Oslo.
- Sebald, W. G.2005d. *Unrecounted* [Tysk orig. 2003]. Oversettelse ved Michael Hamburger. London.
- Sebald, W. G. 2005e. ”As Day And Night, Chalk and Cheese: On the Pictures of Jan Peter Tripp”[tysk orig. 1998] i Sebald, W. G.2005d. *Unrecounted*[Tysk orig. 2003]. Oversettelse ved Michael Hamburger. London. s.78-94.
- Sebald, W.G. 2005f. *Luftkrieg und Literatur*[1999]. München.
- Sebald, W. G. 2006a. *Die Ausgewanderten*[1994]. Frankfurt am Main.
- Sebald, W. G. 2006b. *Campo Santo*[Tysk orig. 2003]. Oversettelse ved Anthea Bell. London.
- Sebald, W. G. 2006c. *Campo Santo*[2003]. München.
- Sebald, W. G. 2007. *Luftkrig og Litteratur*[Tysk orig.1999]. Oversettelse ved Geir Pollen. Oslo.
- Sebald, W. G. 2008. *Nach der Natur*[1988]. Frankfurt am Main.
- Skårderud, Finn. 1999. “Nattarbeid” i Freud, Sigmund. 1999.*Drømmetydning* [tysk orig.1900]. Oslo.
- Sontag, Susan. 2004a. *Om fotografi*[ Engelsk orig. 1977]. Oversettelse ved Agnete Øye. Oslo.
- Sontag, Susan. 2004b. *Å betrakte andres lidelse* [ Engelsk orig. 2003]. Oversetter ikke oppgitt. Oslo.
- Tranströmer, Tomas. 2002. *Samlade dikter 1954-1996*. Stockholm.
- Walther, Ingo F. (ed.). 2005. *Masterpieces of Western Art. Volume I*. Köln.
- Wittgenstei, Ludwig. 1999. *Tractacus Logico-Philosophicus*[Tysk orig. 1921]. Oversettelse ved Terje Ødegaard. Oslo.

---

## Takk

Takk til Mamma for Ruffen, Revemyra og alt det andre.

Thank you Paps and Ewa for giving me *a tower of my own*.

De som bidro til at masteroppgaven min ble som den ble( - og at den i det hele tatt ble):

Takk til Arne Melberg ved UiO, for tålmodighet og kyndig veiledning.

Takk til Rima Qvale – i tykt og tynt.

Takk til Kai Ung for teknisk assistanse.

Takk til Tore Lindebø.

Takk til Knut Ofstad.

Takk til Siegfried Weibel.

De jeg aldri klarer meg uten:

Takk til Mormor for at du sitter i kroken med strikketøyet ditt.

Takk til Silje Hamre Kulien for at du er *bleik og streng*.

Takk til Malisa Saldu, Maren Lohne Westlie, Maren Ingeborg Hvamstad, Tina Fjotland, Lina Bull, Valerie Ung og Helle Ringereide.

En spesiell takk rettes også til:

Helge Jordeheim ved UiO, Bjørn Westlie, Anne Hege Simonsen, Hanne Grønsund, Bjarne Guttormsen og Stephan Neuhaus.